BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

الأقباط في المجتمع المصري قبل وبعد الفتح الإسلامي

دراسات أثرية... تاريخية... تطبيقية

تحرير
لؤي محمود – أحمد منصور





BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

مركز الخطوط
Calligraphy Center

Coptic Studies Center

ISBN: 978-977-452-232-8

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

الأقباط في المجتمع المصري قبل وبعد الفتح الإسلامي

دراسات أثرية... تاريخية... تطبيقية

تحرير
لؤي محمود - أحمد منصور

٢٠١٥

دراسات في الخطوط (١٨)
سلسلة علمية محكمة تصدر عن مركز دراسات الخطوط - مكتبة الإسكندرية

الأقباط في المجتمع المصري قبل وبعد الفتح الإسلامي

دراسات أثرية... تاريخية... تطبيقية

أبحاث المؤتمر الدولي الأول للدراسات القبطية

الحياة في مصر خلال العصر القبطي... المدن والقرى، رجال القانون والدين، الأساقفة

مركز دراسات الخطوط - مكتبة الإسكندرية

٢١-٢٣ سبتمبر ٢٠١٠

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة - أثناء - النشر (فان)

الأقباط في المجتمع المصري قبل وبعد الفتح الإسلامي : دراسات أثرية-- تاريخية-- تطبيقية / تحرير أحمد منصور، لؤي محمود. الإسكندرية، مصر : مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٥.
ص. سم. (دراسات في الخطوط ؛ ١٨)

تدمك 978-977-452-232-8

١. الأقباط -- مصر. ٢. الأقباط -- تاريخ. ٣. الأقباط -- جوانب اجتماعية. أ. منصور، أحمد. ب. محمود، لؤي. ج. مكتبة الإسكندرية. مركز الخطوط. د. الحياة في مصر خلال العصر القبطي -- المدن والقرى، رجال القانون والدين، الأساقفة (الأول : ٢٠١٠ : الإسكندرية، ج.م.ع.) هـ العنوان. س. السلسلة.

ديوي — 962.004932 2015667476

ISBN: 978-977-452-232-8
رقم الإيداع: 2015/11180

المحتويات

الباب الرابع: الترميم والصيانة

المقدمة

تعد الشخصية المصرية مميزة لكونها صاحبة ذاكرة تراكمية تاريخية، فإذا كان الإنسان في فترة حياته المحددة يحوي في أعماقه ذاكرة إنسانية لكل تجاربه وخبراته، وأول الإيقاعات في المكون الإنساني المصري هو المكان، وجغرافيته التي أكسبت المصري اعتداله وطبيعته الوسطية، وثانيها: الموروث الديني، فإن هذا الإنسان قد آمن بالبعث ونظر إلى الحياة الأخرى باعتبارها امتدادًا طبيعيًا للحياة الدنيا، وظل الفكر الديني شاغله الشاغل عبر فترات تاريخية، وثالثها: التواصل مع الماضي لاحتفاظه بذاتيته مع تأثيرات سطحية لا تغير من جوهره أو معدنه، سواءً كان في عصر وثني أو مسيحي أو إسلامي، حمل بذرة وجذور شخصيته في كيانه فلبس ملابس الإغريق والرومان فتغير ظاهره ولم يتغير باطنه، وظل الموروث القديم في أعماقه سواءً كان الحاكم أجنبيًا يونانيًا أو رومانيًا وظل هو القبطي المصري.

لذا فإن مكتبة الإسكندرية حملت رؤية للتعبير عن هذه الشخصية التاريخية المركبة، وإعادة إحياء كافة مكوناتها؛ لكي يعرف المصريون هويتهم بأعماقها السحيقة، فأسست مركزًا للحضارة الإسلامية، وآخر للدراسات القبطية بدأ كبرنامج للدراسات القبطية، كان من ثمراته اليانعة مؤتمر "الأقباط في المجتمع المصري قبل وبعد الفتح الإسلامي" الذي نحن نقدم لك عزيزي القارئ الدراسات التي نوقشت فيه. هذه الأبحاث بها الجديد وتسبر غور الماضي؛ لتصطاد منه لآلئ، نقرأها، فنكتشف عبرها الكثير.

إنني على يقين أننا في حاجة ماسة لإعادة قراءة التاريخ الوطني المصري، خاصة تاريخ الكنيسة المصرية الوطنية والمسيحية في مصر، ظهرت المسيحية وسط كَمٍّ هائل من العبادات الوثنية وعبادة الأباطرة وتعدد الآلهة المحلية والوافدة. وقد اقتنع الشعب بأن البقاء على الديانات القديمة إنما هو من مقتضيات بقاء الدولة، وهي السياسة التي أقنع الحكام بها عامة الشعب. وقد كان المواطن المصري متمسكًا بديانته ومعتقداته الوثنية؛ أملاً في التخلص من الأزمات الاقتصادية المحيطة به؛ حيث لجأ المصري إلى الدين كعادته دومًا في وقت الأزمات والأوضاع المتردية. وعلى الرغم من ذلك فلم تشبعهم هذه العقائد والديانات المتنوعة روحيًا؛ حيث رأوا فيها مجرد أشكال لا كيان لها ولا أساس فيها. ومن هنا بدأ الناس يتطلعون إلى عقيدة تسمو بهم إلى آفاق روحانية، فهذا الخليط الثقافي – الذي امتزجت

فيه العناصر اليونانية بالعناصر الشرقية امتزاجًا واضحًا لا ينفصم عراه - هيّأ لذلك أرضًا صالحة نبتت فيها المسيحية. وتهافت المصريون على اعتناق المسيحية؛ لما رأوا فيها من قيم ومثل أخلاقيات، فهي عقيدة قادرة على تلبية المطالب الروحية والفكرية والاجتماعية. وعلى الرغم من مقاومة الوثنية لها فإن المسيحية المصرية أظهرت صلابة غير مسبوقة، بل صار معتنقوها مضرب المثل في ثبات العقيدة والإيمان، ومن هنا جاء الدور الوطني للكنيسة المصرية أقدم كنائس العالم، وحظيت الكنيسة بعدد من المؤرخين الذين أرخوا لها؛ كان منهم:

روفينوس: في سنة ٤٠٣م ترجم إلى اللاتينية تاريخ الكنيسة ليوسابيوس القيصري الذي ينتهي بسنة ٣٢٤م، وأضاف تكملة في كتابين يغطيان السنوات من ٣٢٤م - ٣٩٥م. ولم يرد ذكر الأسقيط (وادي النطرون) إلا مرة واحدة؛ حيث ذكر مشاهير الرهبان في سنة ٣٧٥م أسيدورس الأسقيطي، والغريب أن روفينوس نفسه كان على علم تام بالرهبنة في وادي النطرون.

سقراط: ويغطي تاريخه الفترة من ٣٠٥م - ٤٣٩م، وتظهر فيه منطقة نتريا (حوش عيسى)؛ حيث يذكر التفاصيل عندما قام لوكيوس (بطريرك مزعوم فرضته السلطات على كنيسة الإسكندرية) بمساعدة الجيش على اجتياح الأديرة سنة ٣٧٣م. ويذكر أيضًا الخلاف بين البطريرك ثاؤفليس مع الرهبان الذين يتبعون أوريجانوس (٣٩٩- ٤٠٤م)، وأخيرًا استعانة كيرلس بالرهبان ضد أورستوس الوالي. أما بخصوص الأسقيط (وادي النطرون) فإنه يذكر أن آمون هو من أسس الرهبنة في نتريا (حوش عيسى) والأسقيط (وادي النطرون). وهذا غير دقيق؛ لأن آمون هو مؤسس رهبنة نتريا ولكن ليس له أي تأثير على الأسقيط الذي أسسه القديس مقاريوس، ويذكر اسم مقاريوس كراهب مهم ولكنه لم يذكر علاقته بالأسقيط. ثم يصمت (مثله مثل روفينيوس) عن الأحداث والرهبانية بالرغم من أنه كتب حوالي سنة ٤٣٩م عندما كانت الرهبنة المصرية معروفة في العالم كله.

سوزمينوس: وقد كتب عن الفترة من سنة ٣٢٤- ٤٢٥م، وهو متأثر بسقراط ولكنه في الفصل السادس المخصص للرهبان يستعير من التاريخ اللوزكي وتاريخ الرهبان المصريين وبعض المصادر الأخرى؛ مثل سيرة أنطونيوس المنسوبة لأثناسيوس، ويذكر من بين الأسماء بنيامين وإيسيدروس وغيرهما.

إن التراث القبطي مازال يعيش فينا إلى اليوم فما زلنا نحتفظ ببعض التركيبات اللغوية (وقد بدأ المرحوم بيومي قنديل هذه الدراسة ولكن المنية وافته قبل أن يكملها).

مع الاحتفاظ بالتنوع الجغرافي في اللهجات، فمثلاً في الصعيد يحتفظ بحرف النون في وسط الكلام وهو ما نجده في اللغة القبطية.

وقد أثرت اللغة القبطية في اللغات الأخرى؛ مثل كلمات كيمياء، فرماكولوجي، طوب، واحة، وغيرها من الكلمات التي كانت مصر لها الريادة فيها.

وقد استُعمل حرفا الشاي والفاي في الأبجدية الروسية.

ولذلك يعتبر مجال الدراسات القبطية واحدًا من أهم المحاور الأكاديمية التي أوليت الاهتمام بها باعتبار التراث القبطي تراثًا لكل المصريين، لذلك مثَّل عام ٢٠١٠ تتويجًا هامًّا لمجال الدراسات القبطية حين شهدت مكتبة الإسكندرية أول وأكبر تجمع دولي للقبطيات يُعقد خارج نطاق الكنائس والأديرة، وذلك من خلال افتتاح مؤتمر "الحياة في مصر خلال العصر القبطي... المدن والقرى، رجال القانون والدين والأساقفة". وقد حضر هذا المؤتمر العديد من الشخصيات الهامة، ممثلين عن جميع الجهات المهتمة بمجال الدراسات القبطية في مصر والعالم؛ ومنها الكنيسة القبطية، ووزارة الآثار، الأمر الذي مثَّل عاملاً هامًّا في جذب انتباه جميع الأوساط العلمية والشعبية بهذا المجال.

شارك العديد من كبار المتخصصين في هذا المؤتمر؛ مثل الدكتور يوحنا نسيم، والدكتور عاطف نجيب، بالإضافة إلى الدكتور جاك فاندر فليت؛ الأستاذ بقسم الآثار المصرية في جامعة ليدن بهولندا، والدكتور إستفين إيميل؛ أستاذ الدراسات القبطية بمعهد العلوم المصرية والقبطية بجامعة منستر بألمانيا، والدكتور بيتر جروسمان؛ أستاذ علم القبطيات وعضو جمعية الآثار القبطية، والعديد من كبار الباحثين في مجال الدراسات القبطية في العالم؛ حيث تعتبر مشاركة كوكبة عالمية متميزة من أفضل الباحثين على المستوى المحلي والدولي في هذا المؤتمر – من خلال مجموعة من الدراسات المختلفة في مجال الدراسات القبطية؛ كالفنون والآثار والعمارة والحضارة واللغة والترميم وغيرها – قد أكسب نتاج هذا المؤتمر العلمي ثِقلاً ثقافيًّا وعلميًّا وأكاديميًّا دوليًّا.

لقد شارك اثنان ومائة باحثٍ في هذا المؤتمر، قدموا أبحاثًا في جميع التخصصات في مجال القبطيات؛ حيث درات مناقشات عملية رصينة اتسمت بتشعباتها المختلفة؛ علمًا بأن العديد منها يناقش للمرة الأولى.

ومن هنا أخذت المكتبة على عاتقها مهمة نشر أبحاث هذا المؤتمر الهام، ليكون كتابًا موسوعيًّا عن علم القبطيات؛ بحيث تم استخلاص أربعة وأربعين بحثًا منها. وقد أجريت عملية التحكيم بشفافية تامة وكذلك بأمانة علمية متناهية، وذلك من خلال لجنة علمية أكاديمية متخصصة. ومن خلال

الفحص الدقيق لموضوعات الكتاب والذي ينقسم إلى موضوعات متخصصة، يناقش كل موضوع منها فرعًا معينًا في علم القبطيات، فتأتي مكمِّلة لموسوعة علم القبطيات للدكتور عزيز سوريال؛ من حيث تنوع الموضوعات، وأهميتها، بل وحداثتها؛ وهو ما يؤكد على أن علم القبطيات في تطور وتحديث مستمر من خلال الاكتشافات الأثرية الحديثة، أو من خلال الأبحاث المستمرة في فروع الفن واللاهوت والآثار.

ونظرًا للتعدد والتنوع في موضوعات ولغات الأبحاث العلمية التي بين أيدينا الآن؛ فقد رأيت أن تدرج تحت أربعة تصنيفات، وهي: الآثار، والفن، والتاريخ الاجتماعي، والترميم والصيانة.

إن مثل هذا العمل يعتبر رؤية واقعية ومتنوعة للمجتمع المصري ولزخم التفاعل بين مكوناته المختلفة. هذا المجتمع الذي مازال يثبت إلى يومنا هذا مدى التكوين الفسيفسائي لنسيجه التاريخي، الذي رغم اختلافه وتنوعه فإنه في النهاية أعطى لنا صورة متصلة، مثلت عبق التاريخ المصري بجميع مراحله.

ومن هنا كان التوجه نحو إبراز جانب من جوانب هذا التاريخ - الجانب القبطي - وإلقاء الضوء عليه عن كثب؛ ليس لكونه مرحلة منفصلة بحد ذاتها، بل كونه حلقة متصلة في سلسلة التاريخ المصري وعلاقتها بما قبلها وتأثيرها فيما بعدها، فكان مؤتمر "الحياة في مصر خلال العصر القبطي... المدن والقرى، رجال القانون والدين والأساقفة"، بصفته العالمية الأكاديمية، وما ترتب عليه من مجموعة قيمة من الدراسات القبطية التي اتسمت بطرقها لجميع المناحي الموضوعية المتعلقة بهذا المجال، ثم يأتي التجسيد الحقيقي لهذا الحدث العالمي من خلال عملية إخراج نتاجه إلى الواقع الملموس في صورة هذا الإصدار، بما يضيف إلى رصيد الدراسات القبطية وخدمة الباحثين والعملية البحثية في هذا المجال.

وتأمل المكتبة في أن يكون هذا المؤتمر - ومن ثمَّ هذا الإصدار القيم - حافزًا ودافعًا للمراكز البحثية المتخصصة في زيادة الاهتمام بتراث مصر وتاريخها على مر العصور؛ تأكيدًا على أن تراث مصر ملك لجميع المصريين؛ وتأصيلاً لدور المكتبة في حفظ ونشر تاريخ مصر الوطني على مر العصور.

إسماعيل سراج الدين

مدير مكتبة الإسكندرية

الباب الأول

الآثار

كنيسة الدير الأبيض بسوهاج: فن معماري بين المصري القَديم والقبطي

عادل محمد زيادة

مقدمة

تمثل كنيسة الدير الأبيض عملاً معماريًا رائعًا في الفترة التي أقيمت فيها، وهي ذات قيمة فنية وإنسانية عظيمة في صعيد مصر في الوقت الراهن. كما تمثل هذه الكنيسة عملية تبادل هامة للقيم الإنسانية؛ حيث تأثرت عمارتها بالعمارة الفرعونية سواء في طريقة بناء الواجهات التي تشبه واجهات المعابد الفرعونية، أو في تخطيطها المنبثق من تخطيط تلك المعابد، كما يبدو في عمارة الكنيسة أيضًا التأثر بالعمارة البيزنطية في شكل الكنيسة التي شُيدت على الطراز البازيليكي خاصة في عمارة الهياكل مما يؤكد التأثير المتبادل بين الحضارات الإنسانية المختلفة.

كما تتميز كنيسة الدير الأبيض بأن لها قيمة علمية كبيرة؛ فهي تمثل مرحلة هامة من مراحل تطور عمارة الكنائس القبطية في صعيد مصر. ونظرًا لأهميتها الدينية وقدسيتها لدى مسيحيي مصر، وأيضًا بسبب تفردها في شكلها وتخطيطها المعماري فقد انكب الكثير من العلماء على دراستها والتأريخ لها؛ وذلك لما لها من أهمية علمية بين عمارة الكنائس والأديرة. وقد حظيت هذه الكنيسة أيضًا بأهمية كبيرة من الناحية الفنية؛ لما تشتمل عليه من رسوم دينية وزخارف متنوعة منفذة بالفريسكو وأخرى منفذة بالحفر على الحجر تمثل أشكالاً نباتية وأخرى حيوانية، وهي بذلك تغطي فترة هامّة من فترات الفن المسيحي في مصر.

وكان للدير الأبيض الذي يضم الكنيسة قيمة علمية وفنية كبيرة؛ فهو يُعد من الآثار القبطية النادرة؛ من حيث الفخامة والضخامة والجمال. كما أن لهذا الدير مكانة دينية كبيرة لدى الأقباط؛ لارتباطه باسم القديس شنودة رئيس المتوحدين. ولذلك نرى الارتباط الكبير للأقباط بهذا الدير وإقبالهم عليه من مختلف أنحاء مصر؛ لما يحظى به من شهرة ومكانة دينية وتاريخية كبيرة، وهو من أهم العمائر والأديرة القبطية غرب سوهاج بل وفي صعيد مصر كله.

ونظرًا لأهمية الدير الأبيض وكنيسته من الناحية المعمارية والدينية واختلاف الآراء في نسبة تخطيطها وتداخل الطرز الفنية والمعمارية في بنائها، فستتناول هذه الدراسة عمارة كنيسة الدير؛ من حيث تأثرها بالعمارة المصرية القديمة؛ حيث ساعد على ذلك عدة أمور كان أهمها موقعها بقرية من القرى المصرية القديمة التي يرجع تاريخها إلى القرن الرابع قبل الميلاد، وهي قرية أدريبة. ومن أهم النقاط التي ستهتم بها الدراسة مناقشة أصل التخطيط البازيليكي الذي شُيدت على نمطه كنيسة الدير الأبيض.

تبدأ الدراسة بنبذة عن تاريخ دخول المسيحية إلى مصر والأسباب التي كان لها أثر في عدم ظهور منشآت دينية خلال القرون الثلاثة الأولى من الميلاد، والتي أدت في الوقت ذاته إلى ظهور الرهبنة وحياة الزهد بين معتنقي المسيحية. ثم تتعرض الدراسة لتاريخ بناء الكنائس والأديرة في مصر وطرزها المعمارية المختلفة والتأثيرات الواقعة عليها، ثم تَناوُل كنيسة الدير الأبيض في دراسة أثرية وتحليل عمارتها وزخارفها ومدى تأثرها بعمارة المعابد المصرية القديمة مستعينًا في ذلك بكتالوج للرسوم الهندسية والصور الفوتوغرافية، ثم تنتهي الدراسة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

تُعد كنيسة الدير الأبيض بالإضافة إلى أنها شُيِّدت حسب الطراز البازيليكي ذي الأصول المصرية القديمة هي الوحيدة من نوعها من بين كنائس مصر بصفة عامة التي تَجَلَّت فيها تأثيرات المعابد المصرية القديمة بشكل واضح في كثير من النواحي المعمارية والفنية على السواء، وقد ساعد على ذلك عدة أمور كان أهمها موقعها بقرية من القرى المصرية القديمة التي يرجع تاريخها إلى القرن الرابع قبل الميلاد وهي قرية أدريبة، وقد أشارت بعض المراجع إلى أن أدريبة من القرى الهامة التي كانت تتبع أخميم، وكان يوجد بها معبدان استخدمت أحجارهما في بناء عدد من الأديرة بالمنطقة؛ من أشهرها الديران الأبيض والأحمر.[١] ساعد أيضًا تشييد الكنيسة في نهاية القرن الرابع الميلادي وتزامن ذلك مع إعلان الديانة المسيحية كديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية على تشييدها بهذه الضخامة التي نراها عليها حتى اليوم، تلك الضخامة التي تميزت بها أيضًا المعابد المصرية القديمة بشكل خاص والتي كان لها عامل كبير ومؤثر في إضفاء جو من الرهبة والهيبة في قلوب المترددين عليها أو حتى الناظرين إليها من الخارج (لوحة ١).

---

١) علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية الجديدة، الجزء الثامن (القاهرة، ١٩٩٧)، ٣١.

أولاً: واجهات كنيسة الدير الأبيض من الخارج

تتميز كنيسة الدير الأبيض أنها ذات أربع واجهات حرة (الأشكال ٢، ٣، ٤) بُنيت من الحجر الفص النحيت ذي القطع الكبيرة (اللوحات ٢، ٣، ٤، ٥)، وتميزت بضخامتها وسمكها البالغ ١٠,١م، وزُيِّن أعلاها بكورنيش حجري بارز صُمِّم على غرار كرانيش الواجهات بالمعابد الفرعونية، وهو بلا شك من أهم ما تميزت به العمارة المصرية القديمة.

يفتح بالواجهة الشمالية للكنيسة مدخل مستطيل بُني من الجرانيت الوردي، وقد صُمِّم هذا المدخل حسب الطراز الفرعوني أيضًا؛ حيث يعلوه عتب مستقيم من الجرانيت الأحمر تزخرفه صلبان، كما توجد آثار رسوم فرعونية عليه مما يؤكد أنه مجلوب من مبانٍ مصرية قديمة، ويكتنفه كتفان من نفس الحجر يعلو كلاً منهما كورنيش يتوسطه صليب (لوحة ٣).

وتشتمل هذه الواجهة أيضًا على صفين من النوافذ يضم السُفلي منهما ثلاثًا وعشرين نافذة مستطيلة، وهي عبارة عن فتحات صغيرة إذا ما قورنت بضخامة الواجهات مُحاكية بذلك واجهات المعابد الفرعونية التي حُرص فيها على صِغَر نوافذها؛ حتى تُضْفي نوعًا من الهيبة والجلال على من بالداخل. ويشتمل الصف العلوي على سبع وعشرين نافذة معقودة بعقود نصف دائرية تقع في دخلات مستطيلة رأسية.

يتوسط الواجهة الجنوبية المدخل الحالي للكنيسة (شكل ٣، لوحة ٤) وكان يُعرف قديمًا بباب «البغل»[٢] وهو عبارة عن فتحة مُتَوَّجَة بعقد مدبب يكتنفها كتفان من الجرانيت الوردي يلمس من يراهما للوهلة الأولى التأثير الفرعوني عليهما، يعلو كل كتف تاج مزخرف بصلبان صغيرة منفذة بالحفر البارز، ويعلو فتحة المدخل عتب حجري من كتلة واحدة ينتهي من أعلى ببروز مائل على هيئة الكورنيش (لوحة ٥).

يشغل الجزء العلوي من الواجهة أربعٌ وأربعون نافذة مستطيلة وُزِّعت على صفين، يشتمل السفلي منهما على أربع وعشرين بينما يشتمل العلوي على عشرين نافذة فقط، وقد أُلغيت نوافذ الجزء الغربي من الواجهة الجنوبية بعد ترميمه في عهد محمد علي، وبالطرف الشرقي من هذه الواجهة مدخل ثانوي صغير سُدَّ حاليًا بالآجر، وتنتهي الواجهة من أعلى بكورنيش حجري فرعونيِّ الطراز.

٢) عُرف بذلك لأن واليًا من الولاة أراد الدخول للدير ومعه امرأة فوقع بهما البغل فماتت؛ فسُمي الباب بهذا الاسم نسبة إلى هذا الحادث.

ويتوسط الواجهة الغربية بابان مسدودان حاليًا بالطوب الأحمر (لوحة ٧، شكل ٤)، يقع الأول منهما بالطرف الشمالي للواجهة، ويكتنفه كتفان من حجر الجرانيت نُقش على أحدهما رسوم فرعونية ويُتَوَّج كلاً منهما تاج فرعوني الطراز يحمل عتبًا من الجرانيت عليه بقايا زخارف حجرية بارزة تشبه العناصر الفنية الفرعونية، وكان هذا الباب يؤدي إلى قاعة غربية «قاعة المعمودية». أما الباب الثاني فهو أقرب للطرف الجنوبي للواجهة، وهو مشابه تمامًا للمشار إليه وكان يُفْضي إلى ردهة تتقدم السلم الصاعد للطابق الثاني أعلى غرفة البئر وقاعة المعمودية.

ومما تجدر ملاحظته أن الجزء الجنوبي من الواجهة الغربية تم تجديده بالكامل في عهد محمد علي، كما دُعِّم الطرف الشمالي من الواجهة بلوح من الجرانيت عليه رسوم فرعونية وُضِع بشكل مقلوب، ويُتَوَّج أعلى الواجهة كورنيش حجري ذو طراز فرعوني. أما الواجهة الشرقية للكنيسة فهي خالية من أية مداخل ويفتح بها عدة نوافذ بعضها مسدود (لوحة ٦).

ثانيًا: الكنيسة من الداخل

يُفْضِي المدخل الحالي الذي يتوسط الواجهة الجنوبية إلى قاعة ضخمة تمتد من الشرق إلى الغرب تُعْرَف بصالة أو قاعة المائدة تقام فيها الموائد بعد صلاة القداس في الأعياد والمواسم (لوحة ٧، شكل ١)، وهي مستطيلة الشكل يدل وضعها الراهن أنه قد أُدخلت عليها إضافات معمارية في عصر لاحق لعصر البناء؛ حيث يلاحظ بوضوح وجود جدارين ملتصقين تقريبًا يمثلان الجانب الجنوبي للقاعة، بُني الأصلي منهما بمداميك حجرية ثم أُضيف أمامه من الجهة الشمالية وملاصقًا له الجدار الثاني، وقد بُني معظمه من الآجر المدعم ببعض المداميك الحجرية (لوحة ٨). وكانت هذه القاعة تُلحق بالأديرة وتُقسَّم من أعلى بواسطة عدة عقود إلى مساحات مربعة أو مستطيلة تغطيها قباب ضحلة أو أقبية مختلفة الأشكال، ويتوسطها مائدة مستطيلة تُقَدَّم عليها وجبة تُعْرَف بوجبة الأغابي «أي المحبة» كان يتناولها الآباء، وكان يُلْحَق بهذه القاعة وحدات معمارية أخرى كالمطبخ والمخازن.[٣]

يمثل الجانب الشرقي لهذه القاعة واجهة ما يُعْرَف بالمَجْمَع؛ وهو عبارة عن حجرة مربعة يغطيها قبة ضحلة محمولة على مثلثات كروية ربما تكون في الأصل المطبخ الملحق بهذه القاعة (لوحة ٩). وتنتهي قاعة المائدة من الجهة الغربية بشكل حَنْيَة قطاعها نصف دائري لم

٣) مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية (القاهرة، ١٩٨٨)، ٧٦ ؛ متّى المسكين، الرهبنة القبطية في عصر القديس أنبا مقار، ٣٧٥، ٣٧٩، ٤٠٠.

يبق منها إلا أساساتها فقط. نصعد فوقها لنجد البئر التي تقع أمام قاعة مربعة مغطاة بقبة (لوحة ٨)، وهي بئر أسطوانية الشكل متسعة مشيدة بآجر مُغَشًّى بالملاط.

يشغل الركن الجنوبي الغربي للكنيسة قبة الساقية؛ وهي عبارة عن حجرة مربعة المسقط بُنيت جدرانها وعقودها من الآجر، وبالجانب الشمالي منها مدخل يُفضِي إلى سقيفة المدخل الغربي للكنيسة «المعمودية»، وعلى يسار الداخل من هذا الباب توجد فتحة تؤدي إلى السلم الصاعد لأعلى هذا الجزء.

ثالثًا: قاعة المعمودية الغربية (لوحتا ١٠، ١١)

نصل إليها من داخل الكنيسة عن طريق مدخل يتوسط الجانب الشمالي لحجرة قبة الساقية (شكل ١) يفضي إلى ممر مستطيل يغطيه سقف مائل من ألواح حجرية جُلبت من معابد فرعونية، يؤدي هذا الممر إلى ما يُعرف بفناء المعمودية الذي يمثل جانبه الغربي الواجهة الغربية للكنيسة والتي تشتمل على باب للدخول مسدود حاليًا. يفتح بالجدار الشرقي للقاعة باب على محور واحد مع الباب المسدود بالجدار الغربي يفضي مباشرة للرواق الأوسط للكنيسة.

ويشتمل الجانب الشمالي للقاعة على حَنْيَة نصف دائرية مغطاة بنصف طاقية مبنية من الآجر، واجهتها عبارة عن عقد نصف دائري ضخم يحمله عمودان، وتشتمل هذه الحنية على خمسة أعمدة حجرية ذات تيجان كورنثية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه القاعة كانت مغطاة بقبو آجري نصف أسطواني، ويتضح ذلك من خلال طرفي رباط القبو الباقيين في الجدارين الشرقي والغربي لهذه المنطقة.

رابعًا: ساحة الكنيسة

يُفضي المدخل الذي يتوسط الجدار الشمالي لقاعة المائدة إلى ساحة الكنيسة أو صحن الكنيسة وكان ينقسم بواسطة بائكتين إلى ثلاثة أروقة متوازية ممتدة من الشرق إلى الغرب أوسطها أوسعها (لوحة ١١). وقد كان النصف الغربي من ساحة الكنيسة مُختفيًا تحت المباني الحديثة الخاصة بالرهبان والتي أزالتها هيئة الآثار في بداية عام ١٩٨٥م؛ حيث ظهرت أسفلها قواعد الأعمدة الخاصة بالأروقة. وقد اكتُشفت بعض الأعمدة متكاملة الأجزاء واكتُشف البعض الآخر وقد فُقدت أجزاء منه؛ حيث وُجدت قواعد فقط بلا أبدان أو أبدان أسطوانية

وكذلك تيجان منفصلة عن أبدانها، وكلها موضوعة بصحن الكنيسة وقد تنوعت المواد الخام التي صُنعت منها هذه الأعمدة؛ فمنها ما صُنع من الرخام وغيرها من الحجر وأخرى من حجر الجرانيت والآجر وكلها مجلوبة من مَبانٍ فرعونية.

ويبدو أن هذه الأعمدة كانت تحمل عقودًا نصف دائرية تحمل بدورها السقف الجمالوني الذي كان يرتفع بارتفاع طابقين ليغطي الرواق الأوسط، أما الرواقان الجانبيان فكان كلٌّ منهما من طابقين، ويظهر ذلك من مواضع البراطيم الخشبية الخاصة بسقفي الطابقين الأول والثاني، والتي تظهر بالجزء العلوي من الجدار الشمالي للكنيسة من الداخل.

جدران ساحة الكنيسة من الداخل

- الجدار الشمالي: يُعد هذا الجدار أكثر جدران الكنيسة اكتمالاً من الداخل، يتوسطه مدخل ضخم فرعوني الطراز يكتنفه خمس دخلات موزعة بواقع ثلاث دخلات عن يمينه واثنتان عن يساره، وهي دخلات متشابهة يُتوِّج كلاً منها عقد نصف دائري محمول على طنف بارز يشبه تيجان الأعمدة، وقد زُخرفت طواقي هذه الدخلات بزخارف حيوانية ونباتية محفورة حفرًا بارزًا يتضح فيها تأثير الفن الفرعوني في الحفر على الحجر. وينتهي أعلى الجدار بذلك الكورنيش ذي الطابع الفرعوني أيضًا (لوحة ١٢).
- الجدار الجنوبي: هو الجدار المشترك بين ساحة الكنيسة وقاعة المائدة، وقد هُدم الجزء الغربي منه والذي وُجدت أساساته أسفل المنازل الحديثة التي كانت تشغل هذا الجزء من الكنيسة.
- الجدار الغربي: يتوسطه باب يربط بين صحن الكنيسة وقاعة المعمودية الغربية يكتنفه طاقتان متماثلتان يغلب على الظن أنهما كانتا تستخدمان لوضع مصابيح الإضاءة.
- الجدار الشرقي: يفصل هذا الجدار بين أروقة الكنيسة وبين الخورس والهيكل، وينقسم إلى ثلاثة أجزاء؛ يشتمل الأوسط على مدخل الخورس بينما يشغل الجزأين الجانبيين حجرتان مفتوحتان على ساحة الكنيسة بعقدين مدببين باتساع الحجرة نفسها (لوحة ١٢).

يشغل الجزء الأوسط من الجدار الشرقي مساحة صماء مرتفعة يتوسطها عقد نصف دائري منتفخ فاطمي الطراز من الآجر يرتفع بارتفاع طابقين، ويتوسط أسفل هذا الجزء مدخل صغير يفتح على محور الهيكل الأوسط «الشرقية»، ويكتنفه بابان متماثلان يُتَوِّج كلاً منهما عقد مدبب.

خامسًا: الخورس وهيكل الكنيسة من الداخل

يؤدي الباب الأوسط الكائن بالواجهة الشرقية للخورس الذي أضيف في العصر الفاطمي على أغلب الظن. ويُستَدل على ذلك من أسلوب بناء العناصر المعمارية له من عقود مدببة إلى مناطق انتقال، وهو يتقدم الهيكل من الناحية الغربية، وقد قُسمت هذه المساحة إلى ثلاثة أقسام: قسم أوسط مربع المسقط جوانبه الأربعة عبارة عن أربعة عقود مدببة مفتوحة ومحمولة على أكتاف ضخمة من الآجر تعلوها قبة ذات قطاع نصف دائري مبنية من الآجر ومحمولة على أربع حنايا ركنية (لوحة ١٤) ويعلو مناطق الانتقال قبة مستديرة فُتحت بها ثماني نوافذ صغيرة معقودة بعقود مدببة. ويقع القسمان الآخران على جانبي هذا القسم؛ أحدهما بالجهة الشمالية، وثانيهما بالناحية الجنوبية، وهما متشابهان، لكلٍّ منهما مسقط مستطيل، يمثل الجانب الشرقي لكلٍّ منهما الجانب الغربي لحنيتي الهيكل الشمالية والجنوبية.

يلي الخورس جهة الشرق هيكل الكنيسة والذي صُمِّم على هيئة الصليب فهو عبارة عن منطقة وسطى مركزية مربعة تعلوها قبة على جانبها الشرقي الهيكل الأوسط وعلى كلٍّ من جانبيها الشمالي والجنوبي الهيكلان الجانبيان (لوحة ١٣، شكل ٥).

تقع المنطقة الوسطى للهيكل على محور واحد مع القسم الأوسط من الخورس، وتتشابه معه في تصميمها المعماري؛ حيث إن جوانبها الأربعة عبارة عن عقود مفتوحة محمولة على أكتاف آجرية وتعلوها أيضًا قبة. يغلق على الجانب الشرقي حجاب خشبي هو حامل الأيقونات، ينتهي أعلى الباب الذي يتوسطه بحشوة مستطيلة أفقية عليها أيقونة للسيد المسيح، وحوله تلامذته القديسون الاثنا عشر على مائدة العشاء الأخير.

يلي الحجاب الخشبي جهة الشرق جدار الجناح الأوسط للهيكل، وهو عبارة عن حنية ضخمة تنتهي من أعلى بنصف طاقية عليها رسم بالفريسكو يمثل أيقونة البنطوكراتور[٤]، ويتصدر واجهتها عقد نصف دائري تستند رجلاه على إزار حجري بارز. وقد قُسِّمَت الحنية أفقيًا إلى ثلاثة أجزاء غير متساوية يفصل بينها إزارات حجرية بارزة عن سمت جدارها، ينقسم كلٌّ من الجزأين السفليين إلى خمس مناطق مستطيلة رأسية عن طريق ستة أعمدة

٤) أيقونة البنطوكراتور عبارة عن رسم للسيد المسيح على كرسي العرش يرتدي ثوبًا سماوي اللون (علامة أنه جاء من السماء وصعد إليها وسيأتي) وفي يده اليسرى إنجيل عليه صليب كبير وأربعة صلبان صغيرة، ويده اليمنى مرفوعة «علامة البركة، لكي يبارك» ويتمنطق بعباءة بنية اللون (علامة المجيء الثاني) وعلى جانبي العرش الحيوانات الأربعة غير المتجسدة بواقع اثنين على كل جانب على شكل جناح على هيئة أسد أو إنسان أو ثور أو نسر وبجانب كل جناح دائرة فيها صورة للإنجيلي الذي يرمز إليه بهذا الرمز، فمثلاً يرمز الأسد للمُعَلِّم مار مرقس، ويرمز الثور للمُعَلِّم مار لوقا، ويرمز الإنسان للمُعَلِّم مار متى، بينما يرمز النسر للمُعَلِّم مار يوحنا.

متشابهة، لكلٍّ منها بدن حجري أسطواني محمول على قاعدة مخروطية في بعض الأعمدة ومربعة في بعضها الآخر، ترتكز على الإزار الحجري البارز، وينتهي العمود من أعلى بتاج كورنثي يحمل الإزار الحجري البارز الذي تبدأ من فوقه المنطقة التي تعلوه. يتصدر كل منطقة منها دخلة محرابية يتوِّجها عقد نصف دائري محمول في بعض الدخلات على عمودين حجريين. ويستند البعض الآخر من العقود على الجدار مباشرة دون وجود أعمدة، وقد زُخرفت طواقي الحنايا الستة في كلٍّ من المستويين العلوي والسفلي بزخارف محفورة في الحجر حفرًا بارزًا يمثل بعضها أشكالاً حيوانية رمزية إلى جانب صور آدمية بالإضافة إلى الزخارف النباتية من أفرع وأوراق مختلفة فضلاً عن الزخارف المشعة. كما تجدر الإشارة إلى أنه يزخرف الإزارين البارزين زخارف نباتية منفذة أيضًا بالحفر البارز مابين أشكال وُرَيْدات تنبثق من أفرع نباتية إلى جانب أوراق وعناقيد العنب، هذا وتمثل الطاقية الجزء الثالث من الحنية، وقد شُغلت برسوم من الفريسكو تمثل في هذه الحنية أيقونة البنطوكراتور المشار إليها.

يفتح بالناحية الجنوبية للحنية الشرقية من الهيكل باب صغير يفضي إلى حجرة مستطيلة يغطيها قبو نصف أسطواني يتوسط جدارها الجنوبي فتحة معقودة تفضي إلى حجرة مستديرة المسقط ربما كانت تستخدم كمعمودية. ويتوسط الناحية الشمالية للشرقية الوسطى من الهيكل باب صغير يفضي إلى حجرة مستطيلة كانت تستخدم كطافوس يُهبط من خلالها إلى سرداب مردوم بالأتربة، وبالجدار الشمالي لهذه الحجرة باب يؤدي إلى سلم حجري صاعد بالناحية الشمالية الشرقية يوصل إلى سطح الكنيسة.

وعلى كلٍّ من الجانبين الشمالي والجنوبي للشرقية الوسطى المشار إليها الجناحان الشمالي والجنوبي للهيكل، وهما متماثلان في عناصرهما المعمارية ومشابهان في الوقت ذاته للشرقية الوسطى، وإن كانا يختلفان في النواحي الفنية والزخرفية المنفذة على الحنايا المحرابية الصغيرة أو الطاقية التي ينتهي بها كلٌّ من الجناحين الشمالي والجنوبي، ففي الوقت الذي نجد فيه طاقية الجناح الشمالي ملساء خالية من الرسوم، نجد أن طاقية الجناح الجنوبي في الجهة المقابلة عليها رسم بالفريسكو يمثل أيقونة الصليب والغطاء.[٥] أما بقية الحنايا المحرابية المنتشرة على

---

٥) أيقونة الصليب والغطاء تشتمل على: صورة للصليب مع ستر هو غطاء أو كفن السيد المسيح، وحول دائرة الصليب ملاك من كل ناحية كأنهما يحملان الصليب معًا، وهناك ثلاثة تفسيرات، الأول: ملاك من كل ناحية يبشر المريمات بالقيامة، وهنا تكون الأيقونة «أيقونة الصليب والقيامة»، والثاني: ملاك من ناحية يبشر السيدة العذراء بميلاد السيد المسيح وملاك من الناحية الأخرى يبشر زكريا الكاهن بميلاد يوحنا المعمدان، وهنا تكون الأيقونة (أيقونة الصليب والميلاد)، والثالث: ملاك من كل ناحية يحمل الصليب مع صورة السيدة العذراء من الناحية اليمنى ويوحنا الحبيب من الناحية اليسرى، وهنا تكون الأيقونة (أيقونة الصليب والغطاء). كما توجد صورة الشمس فوق رأس السيدة العذراء، وصورة للقمر من الناحية الأخرى، ودوائر حول الأيقونة =

المستويين السفلي والعلوي بكل جناح فقد تنوعت الزخارف عليها ما بين زخارف نباتية وأخرى حيوانية إلى جانب رسوم لطيور مختلفة.

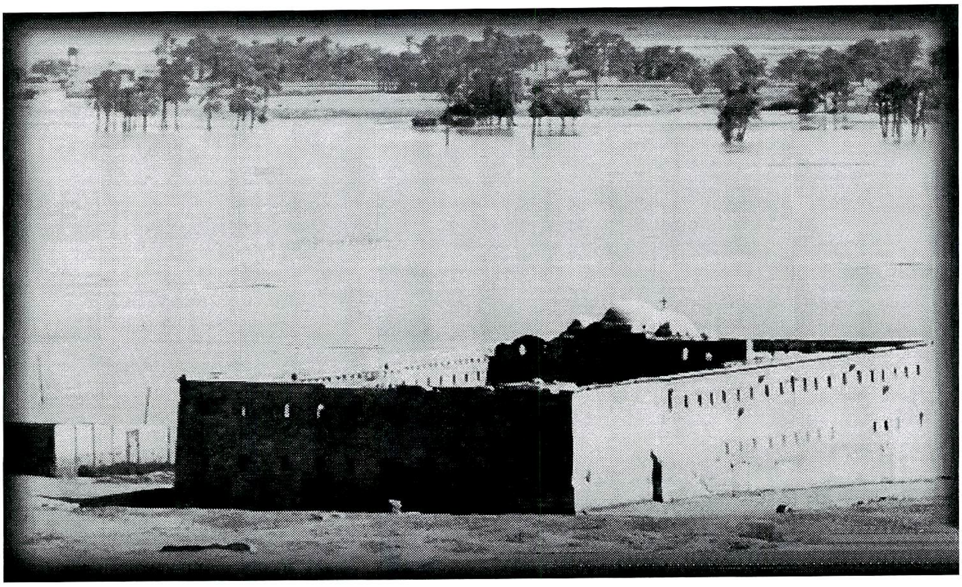
الخاتمة

من خلال دراسة تاريخ انتشار المسيحية في مصر وكيفية انتقاء معتنقيها لأماكن عبادتهم، ثم الاضطهاد الديني الروماني لأتباع هذه الديانة وبداية ظهور حياة الرهبنة وحتى إعلان الدين المسيحي كدين رسمي للدولة الرومانية، وما صحب ذلك من ظهور الأبنية الدينية من أديرة وكنائس وانتشارها في ربوع مصر المختلفة تعددت طرز بناء الكنائس وكان تركيز البحث على ما يعرف بالطراز البازيليكي.ومن خلال الدراسة التحليلية للطراز البازيليكي وأصوله الأولى توصلت الدراسة إلى إمكانية نسبة هذا الطراز إلى العمارة المصرية القديمة، وخاصة عمارة المعابد؛ وذلك لعدة أسباب جديرة بالدراسة، كان أهمها أن بداية مزاولة الطقوس الدينية المسيحية في مصر قد مارسها أصحابها داخل المعابد المصرية القديمة، مما دفعهم إلى استقاء واقتباس تخطيط وعناصر المعابد المصرية القديمة في مبانيهم الدينية الجديدة، كذلك عدم وجود الدافع أو الداعي لاقتباس تخطيط قاعة المحكمة الرومانية «البازيليكا» واستخدامه في تخطيط الكنائس المصرية خاصة إذا كان أصل تخطيط قاعة الحكم الرومانية في حد ذاته مقتبسًا أيضًا من تخطيط المعابد المصرية القديمة. وكان أيضًا من النتائج الهامة للبحث أن كنيسة الدير الأبيض من الكنائس الفريدة في مصر التي جمعت العديد من التأثيرات المختلفة التي ترجع في آن واحد لكلٍّ من العمارة والفن الفرعوني والفن الروماني والفن الإسلامي.

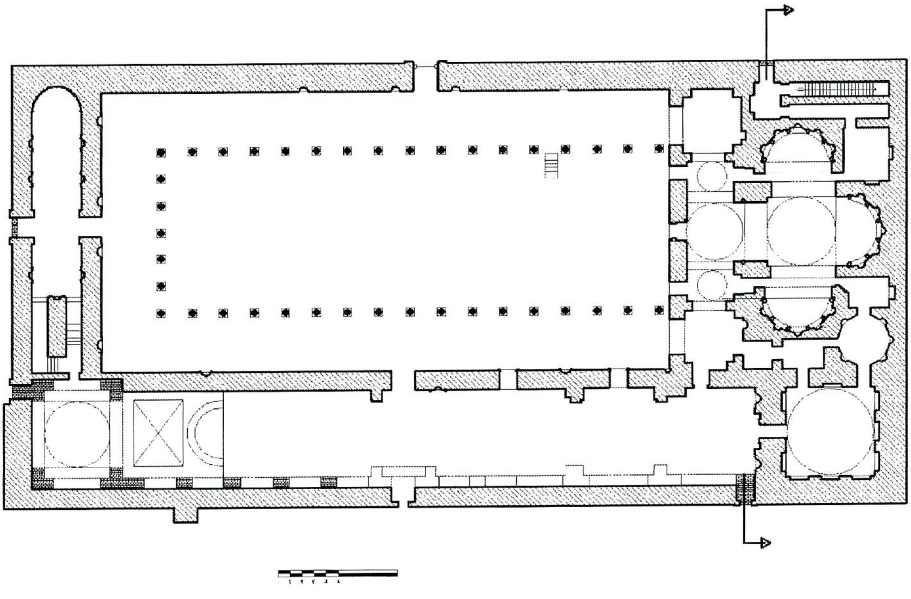
التوصيات

نظرًا لأهمية كنيسة الدير الأبيض الدينية لدى شعب مصر بصفة عامة والمسيحيين بصفة خاصة وكونها مزارًا سياحيًا دينيًا لكافة أتباع المسيحية في العالم؛ مما أدى إلى الإقبال الكبير على زيارتها والتبرك بها، فيتحتم على الجهات المختصة والمسئولة الحفاظ عليها كتراث ديني إنساني فريد من نوعه وذلك بمد يد الترميم إليها، ويواكب ذلك القيام بنشر الوعي الأثري وثقافة الحفاظ على التراث الإنساني في المحيط السكاني حولها وبين روادها.

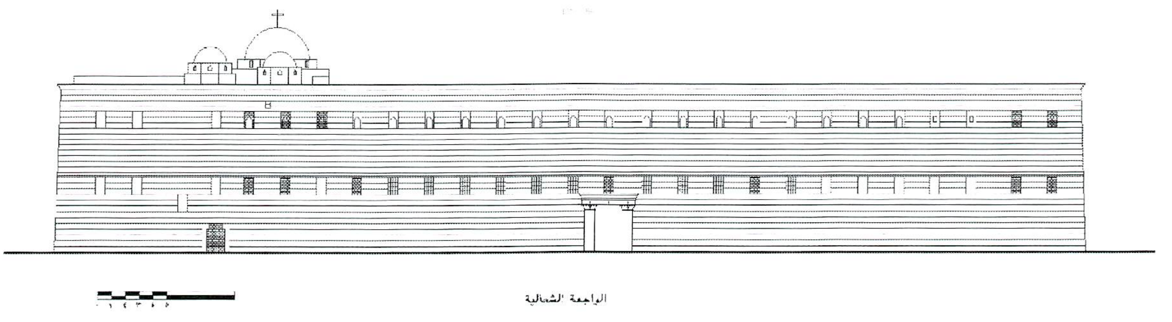
- بعضها يحمل صورة الصليب وفي البعض الآخر صور لبعض الرسل. لمزيد من المعلومات عن هذه الأيقونة، راجع: القديس العظيم الأنبا شنودة؛ رئيس المتوحدين بالجبل الغربي بسوهاج: الدير الأبيض والدير الأحمر (إصدار الدير، بدون تاريخ)، ٧٩.



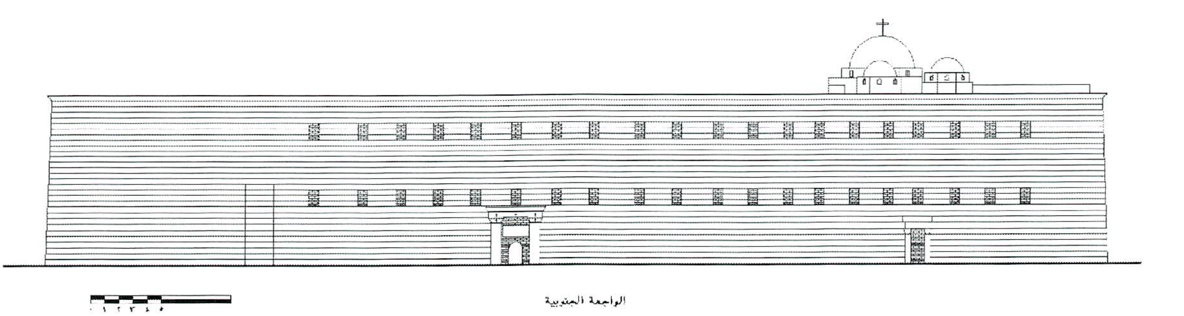
لوحة ١ منظر عام لكنيسة الدير الأبيض (نقلاً عن لجنة حفظ الآثار العربية).



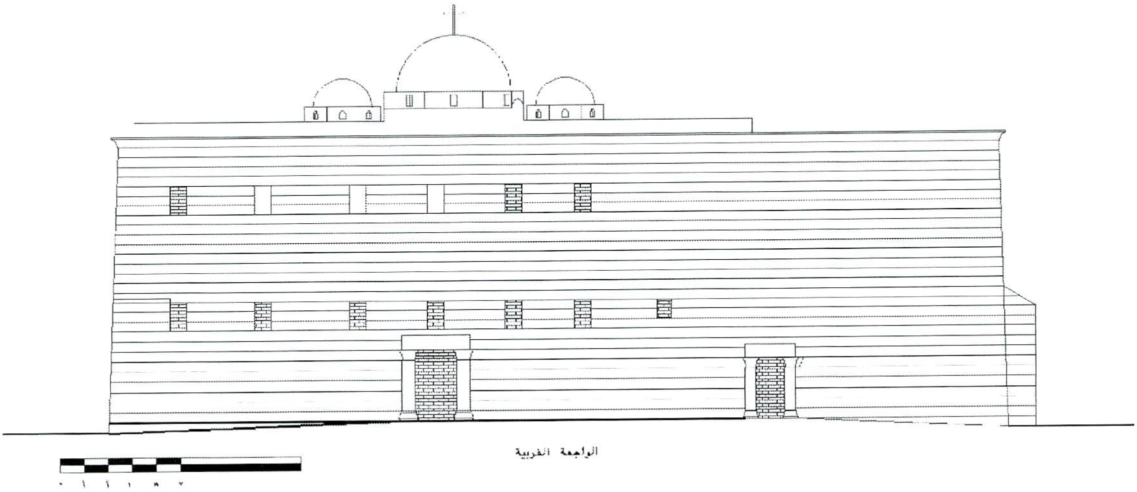
شكل ١ مسقط أفقي لكنيسة الدير الأبيض (نقلاً عن: مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية).



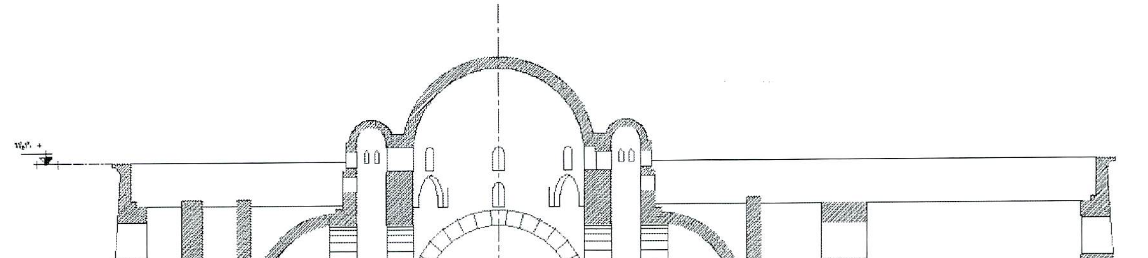
شكل ٢ الواجهة الشمالية للكنيسة (نقلاً عن: مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية).



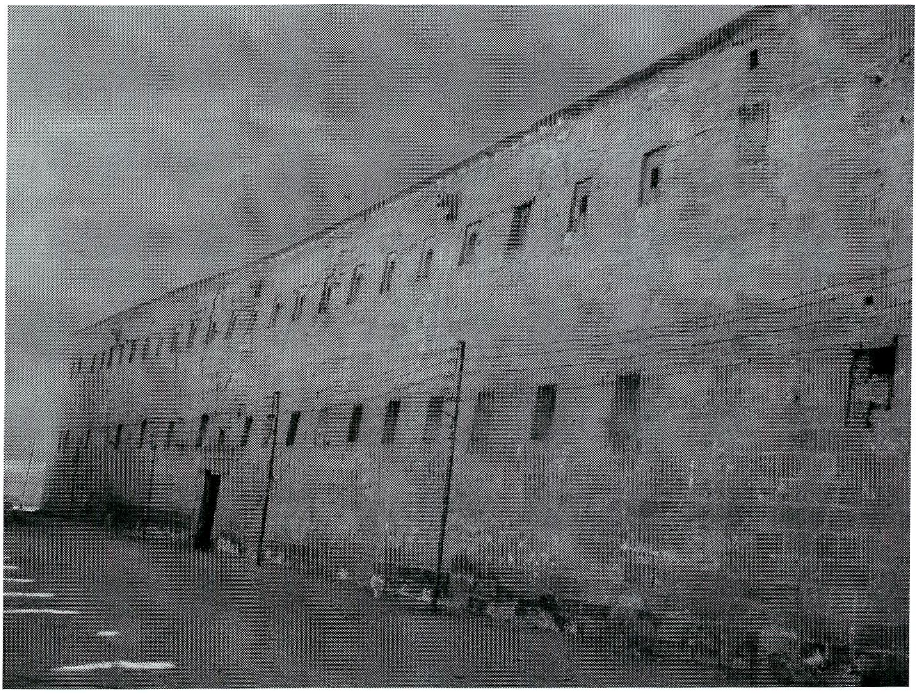
شكل ٣ الواجهة الجنوبية للكنيسة (نقلاً عن: مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية).



شكل ٤ الواجهة الغربية للكنيسة (نقلاً عن: مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية).



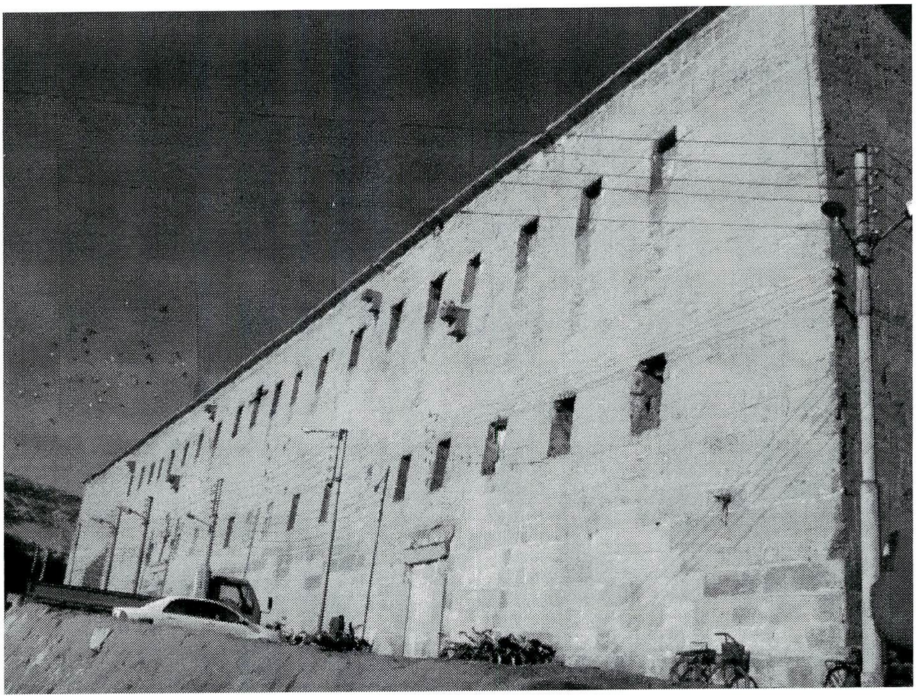
شكل ٥ قطاع رأسي لهيكل الكنيسة (نقلاً عن: مركز تسجيل الآثار الإسلامية والقبطية).



لوحة ٢ الواجهة الشمالية للكنيسة (من تصوير الباحث).



لوحة ٣ باب الواجهة الشمالية للكنيسة (من تصوير الباحث).



لوحة ٤ الواجهة الجنوبية للكنيسة.



لوحة ٥ باب الدخول بالواجهة الجنوبية.



لوحة ٦ الواجهة الشرقية للكنيسة.



لوحة ٧ الواجهة الغربية للكنيسة.



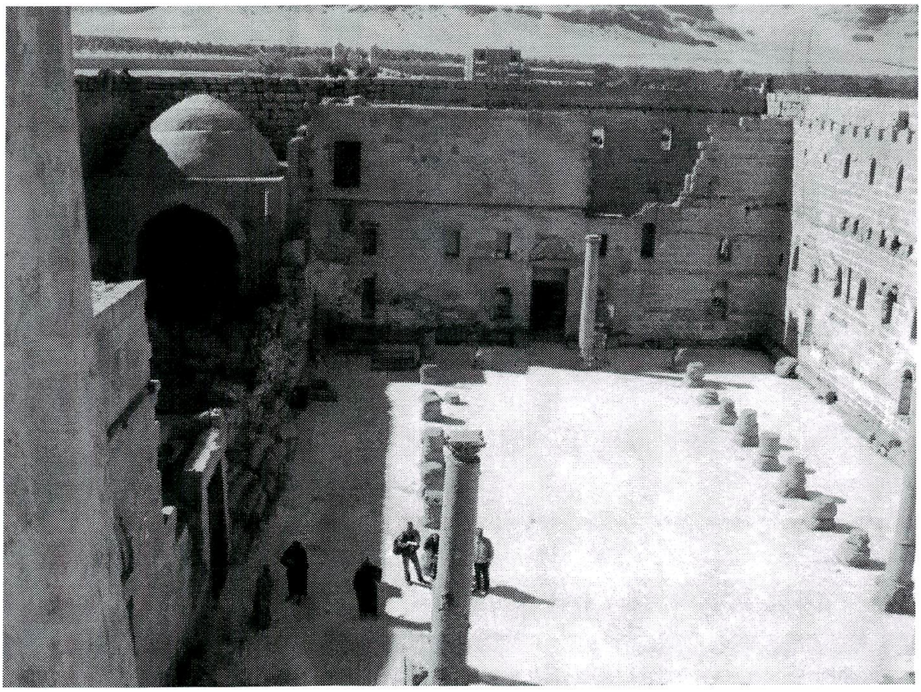
لوحة ٨ قاعة المائدة وقبة البئر.



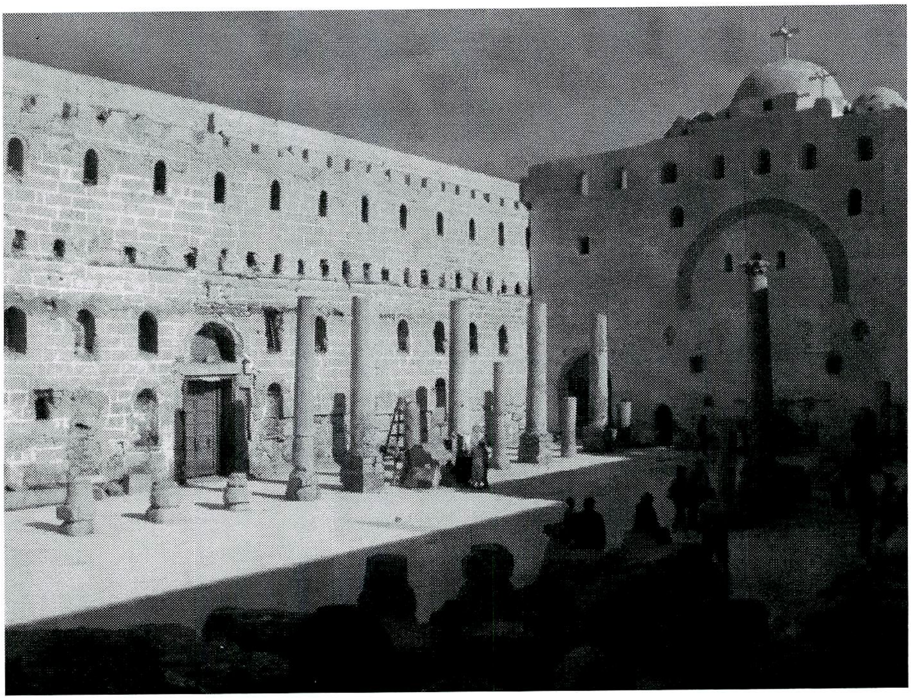
لوحة ٩ الجانب الجنوبي لقاعة المائدة.



لوحة ١٠ جانب من الجدار الشرقي لقاعة المعمودية.



لوحة ١١ صحن الكنيسة من الشرق إلى الغرب وتظهر به واجهة المعمودية.



لوحة ١٢ الجانب الشمالي لصحن الكنيسة مع واجهة الهيكل.



لوحة ١٣ الجناح الجنوبي لهيكل الكنيسة.



لوحة ١٤ قبة الخورس الذي يتقدم هيكل الكنيسة من الداخل.

دير المحرق بأسيوط... دراسة أثرية فنية

فرج الله أحمد يوسف

مقدمة

إذا كانت فلسطين قد شهدت مولد المسيح وبعثته فإن مصر حفظت المسيح وأمه عندما قدما إليها فرارًا من الرومان، وقد ورد ذكر الرحلة المقدسة إلى مصر في الإنجيل: «وبعدما انصرفوا إذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف في حلم قائلاً قم وخذ الصبي وأمه واهرب إلى مصر وكن هناك حتى أقول لك».[1] واستمرت الرحلة في مصر من الفرما حتى نهاية مطافها بجبل قسقام؛ حيث أقامت العائلة المقدسة لمدة ستة شهور وهي أطول مدة خلال إقامتها في مصر بالقياس إلى أي مكان آخر قصدته في رحلتها.

سارت العائلة المقدسة من بيت لحم إلى غزة ومنها إلى العريش ثم عبرت سيناء لتصل إلى الفرما، ومنها إلى تل بسطا ثم توجهت جنوبًا إلى مسطرد، وانتقلت شمالاً إلى بلبيس ثم واصلت الرحلة إلى الشمال الغربي فحطت العائلة رحالها في سمنود وبعدها إلى سخا، وتوجهت العائلة غربًا إلى وادي النطرون ومنه إلى عين شمس، ومنها انتقلت جنوبًا إلى مصر القديمة الآن؛ حيث توجد الكثير من الآثار والمعالم المرتبطة بالرحلة؛ ومنها الكهف الموجود في كنيسة أبي سرجة. واستقلت العائلة المقدسة مركبًا في نهر النيل لتصل إلى مغاغة وبعدها إلى البهنسا فسمالوط ومنها إلى ملوي، وديروط ثم قسقام ومنها إلى مير لتعود ثانية إلى قسقام وتحط عصا الترحال.[2]

وكانت بلدة قسقام خرابًا فمكثت العائلة في بيت بالقرب من سفح الجبل الغربي لمدة ستة شهور وعشرة أيام، وعرفت البلدة باسم قسقام، وهي كلمة قبطية معناها مدفن الحلفاء «نبات الحلفاء - الغاب»، وسبب التسمية أن فقراء المنطقة كانوا يكفنون موتاهم بالحلفاء، ويذكر الأنبا غريغوريوس عن قسقام والدير المحرق ما يلي:

---

١) العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح الثاني: ١٣.

٢) صليب جمال رمزي، كنيسة أبي سيفين الأثرية (مطبعة دير الأنبا رويس، ٢٠٠٢م).

«فيه المكان المقدس الذي مكثت فيه العائلة المقدسة أطول مدة أقامتها في مصر، وذلك بالقياس إلى أي مكان آخر قصدته في رحلتها المقدسة، وصار المكان الذي سكنوا فيه هذه المدة هيكلاً تقام فيه الصلوات اليومية بلا انقطاع بكنيسة العذراء الأثرية بالدير المحرق».[٣]

كان البيت مهجورًا وهو مشيد من الطوب اللَّبن وسقفه من سعف النخيل، وفي خارجه من الجهة الشمالية بئر ماء فلجأت العائلة المقدسة إلى هذا البيت، وكانت توجد بالقرب من البيت مغارة في الجبل تذهب إليها السيدة العذراء مع طفلها.

ثم جاء الأمر بالعودة إلى فلسطين: «فلما مات هيردوس إذ ملاك الرب قد ظهر في حلم ليوسف في مصر قائلاً قم فخذ الصبي وأمه واذهب إلى أرض إسرائيل لأنه مات الذين يطلبون نفس الصبي».[٤]

توجهت العائلة في رحلة العودة جنوبًا إلى درنكة ومنها عادت شمالاً إلى فلسطين بعد رحلة استمرت ثلاث سنوات لتقيم العائلة في الناصرة، وقد فسر ما جاء في سِفْر إشعياء بأنه يرتبط بالرحلة ومكان إقامتها في جبل قسقام: «في ذلك اليوم يكون مذبح للرب وسط أرض مصر وعمود للرب عند تخمها».[٥]

وفسر المذبح بأنه كنيسة السيدة العذراء مريم بدير المحرق التي شيدت في المكان الذي أقامت فيه العائلة، وفسر العمود بكرسي مارمرقس الذي أسس كنيسة مصر القبطية.

ويقع الدير المحرق على مسافة ١٢ كيلو مترًا إلى الغرب من مدينة القوصية التي تقع إلى الشمال من أسيوط بمسافة ٤٨ كيلو مترًا، وتقع إلى الجنوب من القاهرة بمسافة ٣٢٧ كيلو مترًا.

الدير هو مجموعة المباني التي يقيم بها الرهبان، وعرفه المقريزي في كتابه: «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار»: «قال ابن سيده: الدير خان النصارى والجمع أديار وصاحبه ديار وديراني قلتُ: الدير عند النصارى يختص بالنساك المقيمين به والكنيسة مجتمع عامتهم للصلاة».[٦] ومن مباني الدير: الكنائس، والقلالي، والحصون، والأبراج، والأسوار التي تعد من أهم العناصر المعمارية في الأديرة؛ لأنها تقوم بمهمة الدفاع عن الأديرة ضد أية هجمات؛ إذ تقع الأديرة غالبًا

---

٣) فائق إدوارد رياض، الأماكن الأثرية بالكنيسة القبطية، (مطبعة مدارس الأحد، ١٩٩١م)؛ E.D. Ross, *The Art of Egypt through the Ages* (London, 1931), 54 الأنبا غريغوريوس، الدير المحرق - تاريخه ووصفه (القاهرة ١٩٩٢م)، ٣٥ - ٤٠.

٤) العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح الثاني: ١٣.

٥) العهد القديم، سفر إشعياء، الإصحاح التاسع عشر: ١٩.

٦) تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الثاني (بيروت، بدون تاريخ)، ٥٠١.

بأماكن بعيدة في الصحراء وخارج المدن، والكنيسة من عناصر الدير الهامَّة ويختلف عدد الكنائس في الأديرة تبعًا لحجمها.[٧]

سبب تسمية الدير المحرق: قيل في ذلك عدة روايات منها:

١) أطلق عليه اسم المحرق، لأن أتباع الأنبا باخوميوس كانوا يحرقون الأعشاب والحشائش الموجودة في المنطقة فغلب عليها اسم المحرقة وتبعًا لذلك أطلق على الدير اسم المحرق.

٢) كان الحوض الذي يقع ضمنه الدير بعيدًا عن مياه النيل والفيضان وتحصل فيه تحاريق فسمي الحوض بالمحرق، وسميت الأرض التي حوله بالمحرقة، وبالتالي أطلق على الدير اسم المحرق.[٨]

٣) أطلقت التسمية بعد حرب نشبت بين حاكم الأشمونيين وحاكم قسقام فانتصر الأول وأحرق قسقام فعرفت بالمحرقة والدير بالمحرق.[٩]

٤) يرجع سبب التسمية إلى رجل شرير مداوم على المعاصي كان يسكن المنطقة فأنزل الله عليه صاعقة أحرقته فعرفت المنطقة بالمحرقة.[١٠]

وذكر المقريزي عن الدير ما يلي: «دير المحرق: تزعم النصارى أن المسيح عَلَيْهِ السَّلَامُ أقام في موضعه ستة أشهر وأيامًا، وله عيد عظيم يعرف بعيد الزيتونة وعيد العنصرة يجتمع فيه عالَم كثير».[١١]

أولاً: تأريخ الدير المحرق

إذا كانت بداية تأسيس الدير المحرق وكنيسة السيدة العذراء تعود إلى أواسط القرن الرابع الميلادي فإن أغلب الأبنية الموجودة في الدير والكنيسة ترجع إلى القرن التاسع عشر الميلادي، وتتعدد الروايات والآراء حول تاريخ إنشاء الدير، وعن ذلك تذكر باربارة واترسون: «لا نعرف

---

٧) مصطفى عبد الله شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، مشروع المائة كتاب، ١١ (القاهرة، ١٩٨٨م)، ٧٢؛ شروق عاشور، الآثار اليونانية الرومانية والقبطية (القاهرة، ٢٠٠٦م)، ١٦٤ - ١٦٨.

٨) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية (القاهرة، ١٩٨٤م)، ١٢٥.

٩) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٢٥.

١٠) مجلة معهد الدراسات القبطية، ١٦٩١ ش، (القاهرة، ١٩٧٥م)، ٧٨، صموئيل السرياني، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية في مصر، ١٧ - ١٨؛ حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ٦٥؛ دانيال المحرقي، دير السيدة العذراء «المحرق» (القاهرة، ٢٠٠١).

١١) تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الثاني، ٥٠١.
عيد العنصرة، جاء في سفر الخروج في العهد القديم: «وعيد الحصاد أبكار غلاتك التي تزرع في الحقل وعيد الجمع في نهاية السنة عندما تجمع غلاتك من الحقل»، (العهد القديم، سفر الخروج، الإصحاح ٢٣: ١٦)، فعيد العنصرة هو عيد حلول الروح القدس. لأن المسيح بعد أن أنهى عمله على الأرض وانتقل إلى يمين الرب أرسل الروح القدس إلى الرسل؛ لكي يدركوا قيمة أقواله التي ألقاها عليهم، وجاء في العهد الجديد: «لكنكم ستنالون قوة متى حل الروح القدس عليكم وتكونون لي شهودًا في أورشليم وفي كل اليهودية والسامرة وإلى أقصى الأرض»، [العهد الجديد، أعمال الرسل، الإصحاح الأول: ٨].

إلا القليل عن التاريخ المبكر للدير بصرف النظر عن التقليد الذي يذكر أنه عندما رغب البابا ثيوفيلوس (٣٨٤ – ٤١٢م) في بناء كنيسة فوق البيت الذي أقامت فيه العائلة المقدسة ظهرت له القديسة مريم في حلم، وطلبت منه عدم المساس بهذا الجزء من الدير؛ حتى يظل دليلاً على تواضع المبنى الذي أقامت فيه العائلة المقدسة، أما كنيسة القديسة العذراء مريم بحالتها القائمة اليوم فهي تعود إلى القرن الثاني عشر، وأصبح الدير مكانًا يحج إليه الناس اعتبارًا من القرن الثالث عشر»،[١٢] وهناك من يرجع أقدم تاريخ للدير إلى سنة ٣٤٢م.[١٣]

وعندما زادت هجمات البربر وغاراتهم على أديرة وادي النطرون في القرن الخامس الميلادي لجأ الكثير من رهبان تلك الأديرة إلى دير المحرق، وعندما تولى الإمبراطور البيزنطي جستنيان الأول «فلافيوس بتروس ساباتيوس يوستيانوس» (٤٨٣ – ٥٦٥م) الحكم أمر بتقوية أسوار الدير وتحصيناته وأضاف إليه مساحة جديدة، وعندما غزا الفرس مصر سنة ٦٠٠م دمروا الكثير من الأديرة وقاموا بتدمير بعض أجزاء دير المحرق، وبعد الفتح العربي الإسلامي لمصر عمرت الأديرة بالرهبان وخاصة الدير المحرق.[١٤]

ثم تعرض الدير لعدة أخطار وهجمات؛ منها هجوم البربر أثناء المجاعة التي حلت بمصر سنة (٩٦٢م)، وأرسل الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله (٣٨٦ – ٤١١هـ/ ٩٩٦ – ١٠٢٠م) قوات لاقتحام الدير لكنه لم يتمكن من السيطرة عليه، أما السلطان الأيوبي الكامل محمد (٦١٥ – ٦٣٦هـ/ ١٢١٨– ١٢٣٨م) فقد قام بزيارة الدير وأوقف عليه بعض الأوقاف.[١٥] ومن الآثار النادرة في الدير المحرق شاهد قبر من الحجر مؤرخ في سنة (٨٠٧ شهداء/ ١٠٩١م).

ثانيًا: كنيسة السيدة العذراء الأثرية

تنفرد هذه الكنيسة ببساطة بنائها بالرغم مما طرأ عليها من تعديلات وترميمات انفردت في تصميمها المعماري بالبساطة وعدم التكلف فشيدت حوائطها غير المنتظمة من الطوب اللبن وخلت من وجود أية زخارف أو رسوم خاصة بالعقيدة المسيحية (لوحة ١)، وقام الآثاري الإيطالي فيلارد (١٨٨١ –١٩٥٤م) في أوائل القرن العشرين الميلادي بدراسة معمارية للكنيسة

١٢) بربارة واترسون، أقباط مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، مراجعة مصطفى شيحة، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، بدون تاريخ)، ١٩٤.
١٣) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٢٧.
١٤) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٢٧.
١٥) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٢٥ – ١٢٨.

لتحديد تاريخ إنشائها وإجراء مقارنة بينها وبين كنائس الصعيد ومساجده، وخلص إلى القول إنَّ طراز كنيسة العذراء فريد من نوعه ولا يوجد مثيل له، وأرجع تاريخ أقدم أجزاء الكنيسة إلى القرن الثاني عشر الميلادي، بينما أرجع القباب الثلاث الموجودة أعلى الهيكل إلى القرن السادس عشر.

والمرجح أن التخطيط الفريد والمتميز لكنيسة السيدة العذراء جاء من خلال تشييدها في مكان البيت الذي أقامت فيه العائلة المقدسة وظل على مساحته الأصلية حتى القرن التاسع عشر الميلادي، فتم بناء أربعة أعمدة تحيط بالمذبح جاءت ملتصقة بالحائطين الأيمن والأيسر للكنيسة، وترمز الأعمدة للإنجليين الأربعة.[١٦]

١) المذبح

يعد المذبح الحجري (لوحة ٢) الموجود في الهيكل أقدم مذبح من نوعه في تاريخ المسيحية ومن المرجح أنه الحجر الذي جلس عليه السيد المسيح وهو طفل، وتم الحفاظ على وضع المذبح الأصلي ولم تتم زيادته حتى الآن بالرغم من الحاجة إلى ذلك؛ إذ لا توضع عليه إلا الأواني الخاصة بالقداس أما الشمعدانات فتوضع على الأرض حول المذبح.

والمذبح على شكل مكعب غير متساوي الأضلاع وضع على سطحه لوح من الرخام ذو حافة على شكل نصف دائرة كتب عليه بالخط اليوناني عبارة نصها: «نيح يا رب الطوباوي كلتوس»، وتاريخ: (١٥ كيهك سنة ٤٦٣ شهداء/ الموافق ١١ ديسمبر سنة ٧٤٦م)، وتصميم المذابح على هيئة نصف دائرة امتازت به المذابح المصرية وانتقل للمذابح من الأيقونات التي تمثل العشاء الرباني.

٢) الأبواب والحوائط والصحن

صممت أبواب الكنيسة والهيكل بشكل منخفض عن قامة الإنسان العادي؛ حتى ينحني للداخل خشوعًا، والأجزاء القديمة من الحوائط الخارجية للكنيسة شيدت في القرن السادس عشر الميلادي، «الجزء الممتد في الخورس الأول والثاني فقط من الحائط الجنوبي» أما الأجزاء

---

١٦) مرقس سميكة، دليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية في مصر (القاهرة، ١٩٣٣م)؛ منقريوس عوض الله، منارة الأقداس في شرح طقوس الكنيسة والقداس (القاهرة، ١٩٤٧م)؛ A. Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7 (New York, 1991), 2299.

الحديثة فقد شيدت في القرن التاسع عشر الميلادي. «الخورس الثالث من الحائط الجنوبي، والحائط الغربي، والحائط الشمالي».

وبذلك يتكون صحن الكنيسة من ثلاثة خوارس وهو نفس التقسيم الذي شاع في كنائس القرن الأول الميلادي، وهي: خورس السامعين: أي الموعوظين قبل العماد[١٧]، وخورس الباكين: التائبين، وخورس المؤمنين أي المشتركين في سر الأفخارستيا، ويقوم صحن الكنيسة على أربعة أعمدة تحمل سقفًا مكوَّنًا من سبع قباب.

وللكنيسة مدخلان؛ الرئيس يفتح في الجهة الشمالية من الخورس الأوسط، والآخر يفتح في الخورس الأخير، وشيدت في الصحن صالة خارجية يتوسطها عمودان ومغطاة بسقف خشبي، وأقيم على سطحها كنيسة للأحباش أزيلت فيما بعد، ويوجد في الدير ٣٢ قلاية للرهبان،[١٨] والقلالي من العناصر المعمارية المكونة لعمارة الأديرة، والقلاية أشبه بغرفة صغيرة يمضي فيها الراهب حياته.[١٩]

٣) حامل الأيقونات (الأيقونستاز) أو حجاب الهيكل (لوحتا ٣، ٤)

يوجد في كنيسة السيدة العذراء الآن حاملان:

- الأول: أمام الهيكل مباشرة ويقع بينه وبين صحن الكنيسة، ويرجح أنه يرجع إلى الفترة ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.
- الثاني: يقع بجوار الحامل الأول وهو منقول من كنيسة الأحباش التي كانت مقامة على سطح كنيسة السيدة العذراء الأثرية.

والجدير بالذكر أن للهيكل قدسية فائقة فلا يشترك العامة في الأسرار المقدسة داخل الهيكل، وتوجد على جانبي باب الهيكل الرئيس فتحتان ليتمكن العامة من طقس التناول من

١٧) في القرون الميلادية الثلاثة الأولى كان الإيمان بالمسيحية يبدأ بطريق مدرسة الموعوظين «دسفوليون - ديدسكالي»، «ويتضمن الطريق سبع مراحل تستغرق ثلاث سنوات يتلقى الموعوظ خلالها التعليم العقائدي والأدبي، وينتهي بالنزول والعماد في جرن المعمودية المكون من سبع سلالم في جهاته الأربع بعد الإقرار بالخطايا السبع الرئيسة والتخلص منها والتوبة عنها ودفنها في مياه المعمودية مع ترك الإنسان العتيق وليس الإنسان الجديد، ويتبع ذلك صعود سلالم أخرى ترمز إلى الفضائل السبع العظمى حتى ينتهي الموعوظ إلى الكنيسة ويصبح مسيحيًا بعماده». باسم سمير الشرقاوي، شاهد أثري مصري من أرمنت على تخفي مسيحيي مصر الأوائل من الاضطهاد الروماني الوثني، كتاب المؤتمر الحادي عشر للاتحاد العام للأثاريين العرب (القاهرة، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م)، ١٠٣ - ١٠٦.

١٨) بربارة واترسون، أقباط مصر، ١٩٣.

١٩) مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ٧٢.

خارج الهيكل. وللكنيسة القبطية أسرار سبعة هي: سِر المعمودية، وسر الميرون «التثبيت»، وسر التناول، وسر التوبة، والاعتراف، وسر الكهنوت، وسر الزيجة، وسر مسحة المرضى.

٤) الأيقونات

الأيقونة في العقيدة المسيحية بمثابة رسالة إنجيلية توجه للمؤمن المتعلم والأمي، وتهدف إلى توصيل رسالة أو وصية أو عظة. ومن أقدم الأيقونات في الدير المحرق أيقونة هروب العائلة المقدسة التي رسمها يوحنا الأرمني في القرن الثامن عشر، وأيقونة الشهيد مارجرجس الفلسطيني (١٥١٠ شهداء/ ١٧٩٤م)، وأيقونة عماد السيد المسيح (١٥٦٥ شهداء/ ١٨٤٩م)، وأيقونة السيدة العذراء الملكة (لوحة ٥)، وترجع هذه الأيقونة إلى القرن التاسع عشر الميلادي، ورسمها أنسطاسي الرومي القدسي، وسجل أسفل الصورة النص التالي: «وقف مؤبد وحبس مخلد، على بيعة الست السيدة بالدير المعروف بجبل قزقام. عَوِّض يا رب من له تعب في ملكوت السموات واذكر يا رب عبدتك مريه ونيِّح نفسها في فردوس النعيم، واجعل لها حظًّا ونصيبًا مع قديسيه بشفاعة العذراء وطلبات آبائنا القديسين في كل حين آمين، ومصور هذه الأيقونة المقدسة الحاج أنسطاس الرومي القدسي طالب غفران خطاياه بشفاعة العذراء. اذكر يا رب عبدك القمص جرجس الجرجاوي خادم العذراء».

ومن الأيقونات المحفوظة في الكنيسة أيضًا: أيقونة للقمص ميخائيل البحيري الذي توفي في سنة (١٩٢٣م)، ورسمها القس عبد النور المحرقي سنة (١٦٤٩ شهداء/ ١٩٣٢م).[٢٠]

ومن الأيقونات المحفوظة في كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الموجودة في حصن الدير: أيقونة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل ممسكًا بالسيف، وأيقونة تمثل هروب العائلة المقدسة يظهر فيها يوسف حاملاً المسيح على ذراعه ويمسك حبل الحمار، ومن خلف الحمار سالومي تشير إلى قدميها كناية عن التعب من السير، وبالكنيسة أيضًا أيقونة تمثل قيامة المسيح.[٢١]

---

٢٠) L. Langen, Hans Hondelink, *Coptic Icons*, vol. 4 (New York, 1991), 1276–1280.

٢١) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٣٢ - ١٣٣.

٥) تاريخ إنشاء كنيسة السيدة العذراء الأثرية

أنشأ هذه الكنيسة القمص عبد الملاك الأسيوطي رئيس الدير في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، وفي سنة (١٥٩٤ شهداء/ ١٨٧٨م) بدأ القمص ميخائيل الأبوتيجي رئيس الدير في إنشاء كنيسة جديدة باسم السيدة العذراء، على أنقاض كنيسة مارجرجس، وانتهى منها سنة (١٨٨٠م). وكتب أعلى المدخل الشمالي للكنيسة من الخارج ما يلي: «افتحوا أيها الملوك أبوابكم، ارتفعي أيتها الأبواب الدهرية، ليدخل ملك المجد. من هو ملك المجد، الرب العزيز القوي، الجبار القاهر في الحروب هو ملك المجد، هذا هو باب الرب، وفيه يدخل الأبرار. اذكر يارب عبدك القمص ميخائيل الأبوتيجي رئيس دير المحرق المهتم بتجديد هذا الموضع المقدس سنة (١٥٩٦ شهداء/١٨٨٠م)»، وآخر تجديد تم في كنيسة السيدة العذراء بدأ سنة (١٩٩٠م) وتم الفراغ منه في (١٦ أمشير ١٧٠٧ شهداء/ ٢٣ فبراير ١٩٩١م).

ثالثًا: كنائس قديمة في دير المحرق

١) كنيسة يوحنا المعمدان

وكانت مخصصة للرهبان الأحباش، ومن المرجح أنها شيدت في القرن السابع عشر الميلادي، وأزيلت في القرن التاسع عشر الميلادي، ولم يبق منها إلا الأيقونستاز الذي سبقت الإشارة إليه.

٢) كنيسة القديس تكلا هيمانوت

وكانت للرهبان الأحباش أيضًا، وشيدت على سطح الصالة الخارجية لكنيسة السيدة العذراء لكنها أزيلت لتخفيف الحمل عن السقف.

رابعًا: الحصن الأثري القديم

يعد الحصن من أهم العناصر المعمارية في الأديرة؛ إذ يشكل الحصن الملاذ الأخير للرهبان في حال حدوث هجوم أو حصار للدير، وعادة ما يتكون الحصن من عدد من الحجرات لإقامة

الرهبان، ويضم وحدات هامة؛ مثل: الكنيسة، وصهاريج المياه، ومخازن الحبوب، والأفران، وأبراج المراقبة (لوحة ٦).[٢٢]

ويعد حصن الدير المحرق من أصغر الحصون الموجودة في أديرة مصر، وتصل أبعاده عند القاعدة إلى ١٠,٥٢ × ١٠,١٠ أمتار، وعند القمة ٩,٦٠ × ٨,٨٠ أمتار، ويبلغ ارتفاعه ١٦,٥٧ مترًا.

وتم تصميم الحصن على هيئة قلعة صغيرة لها مدخل واحد ويحيط بها خندق فوقه قنطرة خشبية تصل إلى الحصن وترفع في حال وقوع هجوم على الدير مما لا يمكّن المهاجمين من الوصول إلى الحصن الذي يحتمي به الرهبان، ولم يكن بالحصن بئر ماء لكن الماء كان يصله عن طريق قناة تمتد حتى البئر التي كانت تقع بجوار كنيسة السيدة العذراء.[٢٣]

ويتكون الحصن من ثلاثة طوابق، وينقسم إلى برجَيْن؛ كبير وصغير بينهما جسر متحرك، ويصف أحد الباحثين الحصن بما يلي: «لكي ندخل إلى الحصن يتحتم علينا الدخول إلى البرج الصغير والصعود من سلمه إلى ارتفاع ٥,٥٦ أمتارٍ، والسلم يتكون من خمس قلبات؛ كل قلبة من درجتين يليها بسطة، وبعد القلبة الخامسة نجد الجسر الخشبي المتحرك الذي يتصل بواجهة الباب الكبير، ويتكون هذا المعبر من خمسة ألواح خشبية طولية ومساحته ١,٢٥×٥ مترًا. ويغلق المدخل في أول دور بالحصن وندخل من فتحة الحصن التي تلي المعبر؛ حيث نجد طرقة الدور الأول ويوجد بجدارها الشرقي حنية معقودة بعقد مدبب بأسفلها البكرة الخشبية؛ حيث نرى حبلاً من الجلد المضفور يصل بينها وبين مجرى البكرة الصغيرة الموجودة بالنافذة التي تعلو مدخل الحصن؛ حيث كان يمتد الحبل إلى الحلقة الحديدية التي بنهاية المعبر الخشبي. وعندما يرفع البرج الخشبي بواسطة الحبل الجلدي المضفور ينفصل البرج تمامًا عن الدير»،[٢٤] ويتشابه الحصن في التخطيط والتصميم مع حصون أديرة وادي النطرون «أبومقار، والسريان، وبيشوي، والبراموس».[٢٥]

وبالحصن كنيسة صغيرة تعرف بكنيسة رئيس الملائكة ميخائيل (لوحة ٧) تستخدم للصلاة في حال الحصار، ولكنيسة الحصن مذبح واحد وصحنها ينقسم إلى خورسين صغيرين بواسطة عمودين يتوسطهما حاجز خشبي. وبالخورس الأول منجلية: «حامل خشبي يوضع عليه

---

٢٢) مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ٧٤.
٢٣) شروق عاشور، الآثار اليونانية الرومانية والقبطية، ١٦٨.
٢٤) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٢٩ - ١٣٠.
٢٥) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٩٦.

كتاب القطمارس الخاص بالقراءات الكنسية»، ويوجد في كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل مكتبة تحتوي على حوالي ٥٠٠ كتاب ما بين مخطوط ومطبوع.[٢٦]

ويرى مرقص سميكة أن حصن الدير المحرق قد شيد سنة ٧٥٠م،[٢٧] وتم ترميمه عدة مرات على أيدي كلٍّ من:

- الشيخ أبي ذكري بن أبي نصر والي الأشمونيين في عهد الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله (٥٢٤ - ٥٤٤هـ/ ١١٣٠- ١١٤٩م).[٢٨]
- البابا غبريال السابع (١٥٢٥ - ١٥٦٨م).[٢٩]
- المعلم إبراهيم الجوهري في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.[٣٠]
- القمص عبد الملاك الهوري رئيس الدير في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.
- لجنة حفظ الآثار العربية تحت إشراف الآثاري الإيطالي فيلارد في عشرينيات القرن العشرين الميلادي.

خامسًا: كنيسة السيدة العذراء الجديدة

تأسست هذه الكنيسة سنة (١٦٥٦ شهداء/ ١٩٤٠م) في عهدالأنبا أغابيوس مطران ديروط، وصنبو، وقسقام، وشيدت في عهد القمص قزمان بشاي سنة (١٦٨٠ شهداء/ ١٩٦٤م)، وخصصت للزوار؛ حتى لا يختلطوا بالرهبان ويسببوا لهم أي إزعاج. ويوجد في هيكل الكنيسة ثلاثة مذابح: الرئيسي باسم السيدة العذراء، والجنوبي كان باسم مارجرجس ثم صار باسم الأنبا أبرام، والشمالي باسم القديس تكلا هيمانوت الحبشي، ولها منارة عالية، وملحق بها غرفة خاصة بالمعمودية، بها جرتان؛ إحداهما لتعميد الكبار والأخرى لتعميد الصغار. وتم تجديد الكنيسة في سنة (١٩٩٣م).

---

٢٦) بربارة واترسون، أقباط مصر، ١٩٣.
٢٧) مرقس سميكة، دليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية في مصر، الجزء الثاني، ١٢٤.
٢٨) أبوصالح الأرمني، كنائس وأديرة مصر، (أكسفورد ١٨٩٥م)، ١٠٠.
٢٩) كامل صالح نخلة، تاريخ وجداول بطاركة الإسكندرية القبط، (القاهرة ١٩٤٣م)، ٩٤ - ٩٥.
٣٠) كان إبراهيم الجوهري رئيسًا لكنيسة الدواوين، وأجرى العديد من الإصلاحات والترميمات في كنائس مصر وأديرتها، وأوقف عليها الكثير من الأوقاف، وتوفي سنة (١٧٩٤م). شروق عاشور، طافوس «مدفن» المعلم إبراهيم الجوهري (كتاب المؤتمر التاسع للاتحاد العام للآثاريين العرب، القاهرة ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م).

سادسًا: الكلية الإكليريكية

شهدت الفترة من منتصف القرن التاسع عشر وأواسط القرن العشرين الميلاديين نشاطًا مكثفًا للمبشرين الأمريكان والبريطانيين في محافظة أسيوط لتحويل عقيدة الأقباط إلى العقيدة البروتستانتية، فاهتم رهبان الدير المحرق بالأمر وأنشئت مدرسة للرهبان في الدير على يدي الأنبا باخوميوس الأول أسقف الدير في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وتم تخصيص مبنى مستقل للمدرسة في عهد رئاسة القمص تادرس أسعد (١٩٣٠ - ١٩٣٦م)، وعندما اعتلى البابا شنودة الثالث كرسي البطركية قرر نقل القسم المتوسط بالكلية الإكليريكية من القاهرة إلى الدير المحرق، وزار البابا شنودة مقر الكلية بالدير المحرق في ١٥ سبتمبر سنة (١٩٧٥م).

سابعًا: أماكن الضيافة

١) مبنى الديوان: أطلق عليه هذا الاسم لأنه كان يضم قسمًا مخصصًا لإدارة الدير، وقد شيد هذا المبنى في عهد القمص تادرس أسعد (١٩٣٠ - ١٩٣٦م).

٢) مبنى ملاصق لبوابة الدير الثانية.

٣) نظرًا لقدم مباني الضيافة القديمة تم تشييد مَبنيَيْن جديدين خصصا لضيوف الدير وزواره سنتي (١٩٨٥، ١٩٩٣م).

ثامنًا: مدافن الرهبان

كانت مدافن الرهبان توجد في الجبل الواقع شمال الدير وغربه، وأنشأ القمص تادرس أسعد (١٩٣٠ - ١٩٣٦م) مدفنًا للرهبان خلف كنيسة السيدة العذراء الجديدة.

تاسعًا: ساحة الاحتفالات الدينية

بعد الحريق المروع الذي حدث في يونية سنة (١٩٨٨م) قامت الدولة بتخطيط ساحة الاحتفالات بالدير والتي تمتلئ بالزوار في أعياد السيدة العذراء، وتم إعداد أماكن لاستقبال الزوار والرحلات، والمرافق الطبية، والمظلات، ونقاط الحراسة.

عاشرًا: الأسوار

يحيط بدير المحرق ثلاثة أسوار (لوحة ٨): أسوار قديمة شيدت في القرن التاسع عشر الميلادي، وأسوار حجرية شيدت في القرن العشرين وتم تصميمها على هيئة أسوار القدس، وتوجد في السور أبراج للمراقبة تسمى مناخس،[٣١] وشيد الأنبا ساويرس أسوارًا من الطوب الأحمر والخرسانة حول الدير في سنة (١٩٧٨م).

حادي عشرًا: اللجوء إلى الدير المحرق

بعد الغارات الضارية التي قام بها البربر على الجماعات الرهبانية في برية شيهيت والتي حدثت في الأعوام: (٤٠٧م، ٤٣٤م، ٤٤٤م، ٥٧٠م، ٦٢٠م، ٨١٧م) لجأ الكثير من الرهبان إلى الصعيد بصفة عامة وإلى الدير المحرق بصفة خاصة.

وإلى الدير المحرق لجأ المضطهدون الأوائل أمثال: البابا أثناسيوس(٣٢٨ - ٣٧٣م)، والبابا تيموثاوس (٤٥٥ - ٤٧٧م)، والبابا ثيؤدسيوس (٥٣٦ - ٥٦٧م)، والأنبا بنيامين (٦٢٣ - ٦٦٢م).

ومن رهبان الدير من تم اختيارهم بطاركة للكنيسة القبطية:

- غبريال الرابع (١٣٧٠ - ١٣٧٨م).
- متاؤس الأول (١٣٧٨ - ١٤٠٨م).
- متاؤس الثاني (١٤٦٢ - ١٤٦٥م).
- يوحنا الحادي عشر (١٤٨٠ - ١٤٨٣م).

ثاني عشرًا: ارتباط الأحباش بدير المحرق

ورد في الإصحاح الثامن من سفر أعمال الرسل عن وصول المسيحية إلى الحبشة عندما كلم ملاك الرب فيلبس ليذهب إلى الطريق المنحدرة من أورشليم إلى غزة؛ لكي يقابل وزير «كنداكة ملكة الحبشة» ليكلمه عن المسيح ويعمده.

---

٣١) حجاجي إبراهيم محمد، مقدمة في العمارة الدفاعية، ١٢٨.

«ثم إن ملاك الرب كلم فيلبس قائلاً قم واذهب إلى نحو الجنوب على الطريق المنحدرة من أورشليم إلى غزة التي هي برية فقام وذهب. وإذا رجل حبشي خصي وزير لكنداكة ملكة الحبشة كان على جميع خزائنها».[٣٢]

ولكن هل «كنداكة» ملكة الحبشة أم ملكة النوبة؟ ويطرح الباحث هذا التساؤل في ضوء ما يلي:

١) الحبشة هي البلاد التي تبدأ من أقصى القرن الإفريقي لتصل إلى بلاد النوبة وليست الحبشة المعروفة لدينا اليوم باسم إثيوبيا فقط.

٢) إنَّ المسيحية قد دخلت مصر قبل الحبشة «إثيوبيا الحالية»، والنوبة جزء من مصر، وإن كان لها آنذاك «العصر الروماني لمصر» مملكة مستقلة.

٣) الطريق الذي قابل فيه فيلبس وزير كنداكة هو الطريق التجاري القادم من أورشليم إلى غزة ومنها إلى مصر، وهو طريق يؤدي إلى مصر.

٤) إنَّ «كنداكة»، و«كوري» لقبا الملكة في مملكة مروي، ولقب «كنداكة» يعني «الزوجة الملكية الأم»، وأشهر من تلقبت به هي الملكة أماني ريناس «أماني رينا» التي تولت الحكم ما بين سنتي (٤٠ – ١٠ق.م.). وهي التي قادت ثورة النوبيين ضد الرومان سنة (٢٥ ق.م.).

٥) جاء في تفسير معجم كلمات الإنجيل أن «كنداكة» تعني: «ملكة الحبشة وعلى الأخص الجزء الواقع في جنوبي بلاد النوبة المدعو مروي. وقد اهتدى أحد وزرائها الكبار الذي كان على خزائنها إلى الإيمان بالمسيح بواسطة فيلبس المبشر الذي لاقاه بين أورشليم وغزة. وقد اتفق سترابو، وديون كاسيوس، وبليني أن مروي حكمتها في القرن المسيحي الأول سلسلة متتابعة من الملكات دعيت كل منهن باسم «كنداكة»».

٦) إثيوبيا كلمة يونانية تعني كما جاء في تاريخ هيرودوت: أرض السواد أو محرقو الوجوه، وكان الإغريق يطلقونها على البلاد الواقعة جنوب أسوان وحتى إثيوبيا الحالية.

٧) استخدمت الترجمات اليونانية والإنجليزية للكتاب المقدس لفظ «إثيوبيا» بينما استخدمت الترجمة العربية لفظ «الحبشة». وكما تقدم أن إثيوبيا والحبشة لا تنطبقان على «إثيوبيا» الحالية فقط بل على البلاد الواقعة جنوب أسوان حتى القرن الإفريقي.

٣٢) العهد الجديد، أعمال الرسل، الإصحاح الثامن: ٢٦ – ٢٧.

٨) كوش التي ذكرت في العهد القديم لا صلة لها بإثيوبيا الحالية بل هي المنطقة من حوض نهر النيل التي تعرف بالنوبة والواقعة في الحدود الجنوبية لمصر والشمالية للسودان، وقامت فيها ثلاث ممالك هي:

- الأولى وعاصمتها كرمة (٢٤٠٠ - ١٥٠٠ ق.م.).
- الثانية وعاصمتها نبتة «نباتا» (١٠٠٠ - ٣٠٠ق.م.).
- الثالثة وعاصمتها مروي القديمة «البجراوية» (٣٠٠ ق.م. - ٣٠٠م).
- الأسرة الخامسة والعشرون في التاريخ الفرعوني لمصر قدمت من كوش «النوبة»، وحكمت مصر، ومن أشهر ملوك هذه الأسرة: الملك بعنخي (٧٥٢ - ٧٢١ق.م.)، والملك شباكا (٧٢١ - ٧٠٧ ق.م.)، والملك شبيتكو (٧٠٧ - ٦٩٠ق.م.)، والملك طهارقا (٦٩٠ -٦٦٤ ق.م.).

• انتشرت المسيحية في بلاد النوبة وقامت فيها مملكتان مسيحيتان هما مملكة علوة في الجنوب، ومملكة المقرة في الشمال التي ظلت قائمة بعد الفتح العربي الإسلامي لمصر سنة (٦٤١م)، وفي سنة ٦٥١م قاد والي مصر عبد الله بن سعد بن أبي السرح حملة تمكنت من التوغل جنوبًا حتى وصلت إلى مدينة دنقلة؛ عاصمة مملكة المقرة، ووقع معها معاهدة عرفت باسم «معاهدة القبط».[٣٣]

• استمر الالتباس بين النوبة والحبشة في العصور الإسلامية، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر أن عبدالرحمن بن الجوزي عندما أعد كتابه: «تنوير الغبش في فضل السودان والحبش» أدخل كل ما يخص النوبة تحت مسمى «الحبش»، بالرغم من إشارته إلى دنقلة مدينة النوبة أو مدينة ملك النوبة[٣٤] إلا أنه استمر يخلط بين النوبة والحبشة، كما أشار إلى انتشار المسيحية في النوبة عند الفتح الإسلامي، وروى عن إحدى النوبيات اللاتي دخلن الإسلام قولها: «كنت في بلد النوبة وأبواي كانا نصرانيين وكانت أمي تحملني إلى الكنيسة وتجيء بي إلى الصليب».[٣٥]

في ضوء ما سبق يرجح الباحث أن كنداكة المذكورة في سفر أعمال الرسل هي إحدى ملكات النوبة وليست ملكة للحبشة «إثيوبيا الحالية».

---

٣٣) مصطفى سعد، معاهدة القبط، ٤٧١ - ٤٨٥، مجلة كلية العلوم الاجتماعية، العدد الخامس (جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م)، ٤٤٧ - ٤٧٨؛ يوري ميخايلوفتش كوبيشانوف، الشمال الشرقي الإفريقي في العصور الوسطى المبكرة، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم (عمان، ١٩٨٨م)، ١٥٦ - ١٦٩؛ أسامة عبد الوارث عبد المجيد وآخرون، معالم تاريخ وحضارة بلاد النوبة منذ ما قبل التاريخ حتى العصر الإسلامي (القاهرة، ٢٠٠٦م)، ١٢١ - ١٢٢.

٣٤) أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تنوير الغبش في فضل السودان والحبش، تحقيق مرزوق علي إبراهيم (الرياض، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م)، ٣٩.

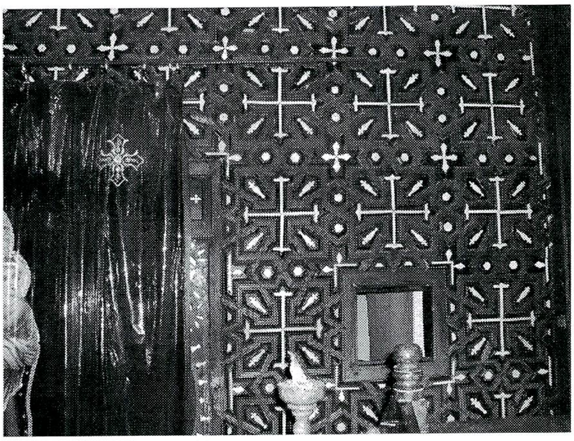
٣٥) أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تنوير الغبش في فضل السودان والحبش، ٢٢٧.



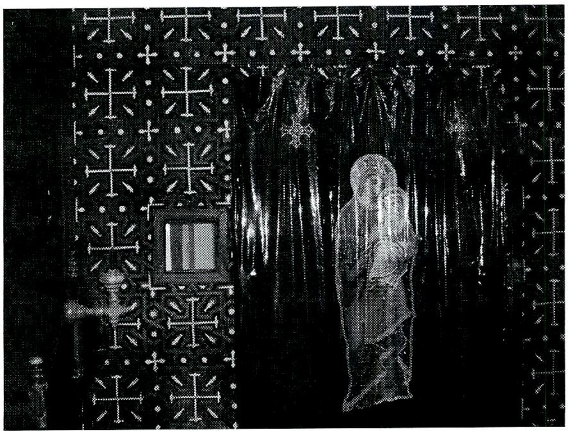
لوحة ١ أحجار أثرية من كنيسة السيدة العذراء الأثرية.



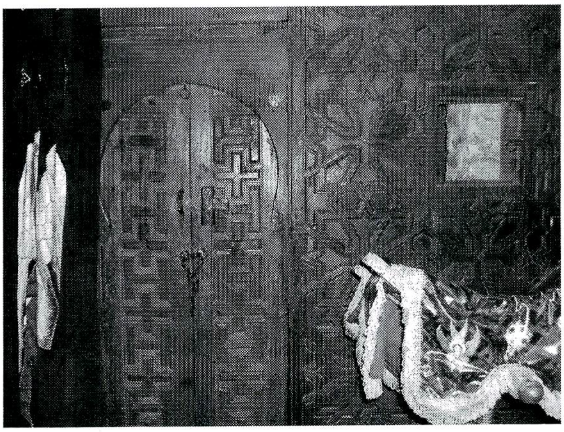
لوحة ٢ أيقونة للسيدة العذراء بكنيسة العذراء الجديدة.



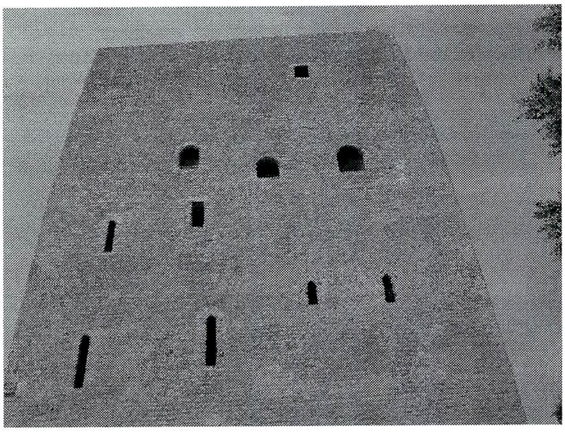
لوحة ٣ جزء من حجاب كنيسة السيدة العذراء الأثرية.



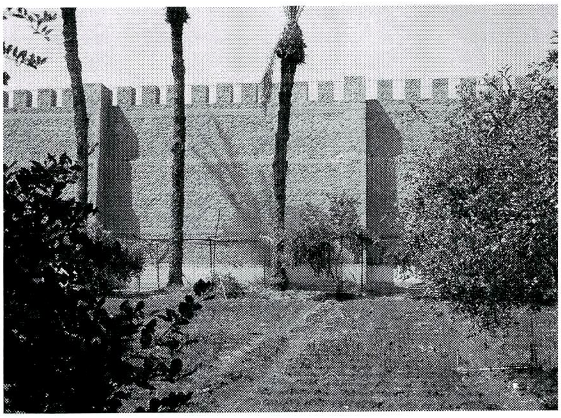
لوحة ٤ حجاب كنيسة السيدة العذراء الأثرية الأيقونستاز.



لوحة ٥ حجاب كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل بحصن الدير.



لوحة ٦ حصن الدير المحرق.



لوحة ٧ سور الدير المحرق من الداخل.



لوحة ٨ مذبح كنيسة السيدة العذراء الأثرية.

الآثار القبطية في مدينة أخميم: المقومات التاريخية والأثرية وتوظيفها سياحيًّا

هدى عبد الله قنديل، نشوى محمد طلعت

مقدمة

محافظة سوهاج هي إحدى محافظات صعيد مصر. تبلغ مساحة محافظة سوهاج الكلية ١١٠٢٢ كم٢، وتمتد بطول ١٢٥ كم وبعرض من ٢٥-١٦ كيلو مترًا، تقع مدينة أخميم بمحافظة سوهاج على الضفة الشرقية للنيل ويقابلها على الجانب الغربي منه مدينة سوهاج؛ حيث توجد بها آثار مدينة بان وبوليس الإغريقية القديمة. كما اشتهرت في العصر المسيحي بأديرتها الكثيرة، وكانت في العصر العربي الأول عاصمة منطقة منفصلة عرفت منذ الفتح العربي بأخميم أي المدينة الرئيسية التي يتبعها أخريات. وكان يحدها شمالاً طهطا وجنوبًا قوص. وينسب إليها المتصوف المصري الشهير «ذو النون»، كما تشتهر اليوم بصناعة السكر والنسيج وهي من المواقع السياحية الهامة في مصر.

تقتصر الدراسة على الآثار القبطية الموجودة بأخميم وكيفية توظيفها سياحيًا، حيث تتميز أخميم بوجود عدة أديرة وهي دير السيدة العذراء بالحواويش، دير الشهداء شرق أخميم، دير الملاك بالسلاموني، دير الأنبا توماس السائح، دير الأنبا بسادة شرق المنشأة، دير مار جرجس الحديدي بالعيساوية، دير الأنبا باخوم وضالوشام أخته بالصوامعة، دير السبعة جبال. وتشهد هذه الأديرة على مدى انتشار المسيحية والرهبنة في أخميم التي تعتبر من أغنى مناطق مصر بتراثها القبطي واستثمارها سياحيًّا من خلال التسويق والدعاية الإلكترونية كأحد البرامج السياحية الدينية لمصر. وتهدف هذه الدراسة إلى:

- التعريف بأخميم وموقعها وتاريخها وأنشطتها الاجتماعية والاقتصادية والزراعية من خلال الخرائط المساحية والمصادر والوثائق والدراسات الحديثة.
- تقييم الوضع الحالي للسياحة الوافدة لأديرة أخميم اعتمادًا على أعداد السائحين من خلال دفاتر الزيارة بالأديرة ذاتها.

- دراسة المواقع الإلكترونية الحالية والتي تعرض لأديرة أخميم، وهل تروج لها سياحيًا أم تكتفي فقط بعرض الناحية الدينية. «المجال الحديث بالنسبة لتسويق المقاصد السياحية الدينية».
- تقييم الخدمات السياحية المتوفرة الحالية بأديرة أخميم، وهل هذه الخدمات تكفي لجذب عدد أكبر من السائحين للمنطقة، وتسمح بزيادة عدد الليالي السياحية بها.

كما تعتمد هذه الدراسة في منهجيتها على الدراسة المكتبية من خلال الدراسات والإحصاءات السابقة والمواقع الإلكترونية التي تتناول أخميم وموقعها وتاريخها وأنشطتها الاجتماعية والاقتصادية والزراعية. تعتمد الدراسة أيضًا على المقابلات الشخصية لعدد من المرشدين السياحيين وبعض المسئولين عن السياحة بمحافظة سوهاج.

أولاً: الموقع الجغرافي وطبيعة المدينة

تقع مدينة أخميم بمحافظة سوهاج على الضفة الشرقية للنيل، ويقابلها على الجانب الغربي منه مدينة سوهاج، على بعد حوالي ٤٥٠ كيلو مترًا جنوب القاهرة، ٢٠٠ كيلو مترًا، شمال الأقصر، وينحني النيل انحناءة ضخمة عند أخميم متجهًا من الشمال الشرقي إلى الجنوب الغربي، وتجمع أخميم بين طبيعتي الوادي والجبل، ولم ينقطع تتابع الحياة بها منذ أقدم الأزمنة حتى الآن (خريطة ١)، وقد لعبت دورًا بارزًا طوال العصور الفرعونية واليونانية والرومانية والبيزنطية والإسلامية، وكانت عاصمة الإقليم التاسع من أقاليم مصر العليا، وتعد من أقدم المدن المصرية وجاء ذكرها كعاصمة لأول مرة في نقش يعود إلى الأسرة الثانية عشرة باسم «هنت منو» ϩⲛⲧ[1] ⲙⲛⲱ وكان اسمها المصري القديم «خنت مين» ⲭⲛⲧ ⲙⲓⲛ بمعنى: مقر الإله مين «إذ كانت مركز عبادة الإله مين إله الإخصاب في مصر القديمة، ثم عرفت باسم «بانوبوليس» في العصر اليوناني، وفي القبطية ⲯⲙⲓⲛ، وفي العربية «أخميم»[2] وقيل إنها ربما كان اسمها «خميم» كما ينطقه العامة فلما جاء العرب سموها «أخميم».[3]

١) H.G. Fischer, *Inscriptions from the Coptite Nome. Dynasties VI–XI* (Rome, 1964), 110.

٢) عبد الحليم نور الدين، مواقع الآثار المصرية القديمة، الجزء الثاني (القاهرة، ٢٠٠٨)، ١١٤١؛ رمزي محمد، القاموس الجغرافي، الجزء الرابع، ٨٩ - ٩٠.
E. Amélineau, *La géographie de l'Égypte à l'époque copte* (Paris, 1893) 18; S. Timm, *Das christlich-koptische Ägypten in arabischer Zeit. Eine Sammlung christlicher Stätten in Ägypten in arabischer Zeit, unter Ausschluss von Alexandria, Kairo, teil I* (Wiesbaden, 1984), 80.

٣) أبو ضيف المدني السيد، تاريخ إقليم سوهاج (القاهرة، ١٩٦٢)، ٣٦ - ٤٤.

وبها آثار ومبانٍ قديمة وتقع على مقربة منها نحو الشمال الشرقي عدة جبانات على حافة الهضبة كمقابر الحواويش التي بها آثار الدولة الوسطى ومقابر السلاموني التي بها آثار ترجع إلى العصر البطلمي والروماني،[٤] وقد كان لأخميم دور بارز في إقليم سوهاج على مرِّ العصور؛ فقد كانت العاصمة منذ العصر الفرعوني حتى المملوكي بالإضافة إلى ازدهارها في العصر العثماني أيضًا[٥]. وقد اشتهرت أخميم بعدة صناعات، من أهم هذه الصناعات: النسيج الذي كانت ومازالت له شهرة عالمية، كما اشتهرت بصناعة الأنطاع والجلود،[٦] كما اشتهرت بصناعة السكر.

وصف جوتييه أخميم بأنها رقعة من الأرض على شكل مثلث على الهضبة الشرقية، ويتخذ اتجاه الجنوب الغربي مسارًا له ثم يعود مرة أخرى ليأخذ الشمال الشرقي من جرف الصوامعة شرق،[٧] وقد كشف لنا سجل من سجلات مدينة أخميم الشكل العام للمدينة، فالشوارع لم تكن مستقيمة وبعض المنازل يقع داخل أزقة أو عطفة وبعضها مهدم وبعضها جديد، أما سكانها فقد تم تعريفهم على أساس وظيفتهم أو عملهم. وقد وصل عدد المهن التي أمكن حصرها إلى حوالي ثلاث وثلاثين مهنة مع وجود عناصر غير قليلة من السكان اليونانيين، والرومان، مما يشير إلى انفتاحها كمدينة على حضارات مختلفة.[٨] ويشير الحصر إلى وجود ثلاث كنائس وخمسة أديرة،[٩] وقد تميزت بوجود كثير من الأعمدة الرخامية في مبانيها سواء الكنسية أو العامة أو حتى مساكن سكانها، فقد كانت إحدى أهم الصناعات التي أشار إليها المؤرخ «استرابو» صناعة نحت الأحجار، ولهذا تعرضت أخميم للاستيلاء على أعمدتها الرخامية عبر العصور.[١٠] وتشير النقوش على الصخر خاصة في منطقة جرف السلاموني إلى أن إله المنطقة قبل دخول المسيحية إليها هو الإله «بان» عند الإغريق وهو الإله المختص بالغابات والخصب،[١١] وقد قام كولمان بدراسة مقابر منطقة السلاموني، وهي غنية بالرسوم وخاصة إن رسوم السقف بها كثير من أشكال البروج وبعض هذه المقابر مسيحية،[١٢] وقد كانت أخميم من المدن الهامة

---

٤) حسن السعدي، حكام الأقاليم في مصر الفرعونية (الإسكندرية، ١٩٩١)، ٤٩.
٥) ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق علي منتصر الكتاني (بيروت)، ٦٧.
٦) المقريزي، المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، الجزء الأول (بيروت)، ٢٤٠.
٧) H. Gauthier, 'Notes géographiques sur le nome Panopolite', *BIFAO* 4 (1905), 39–101.
٨) Z. Borkowski, *Une description topographique des immeubles à Panopolis* (Pologne, 1975), 44–46.
٩) Borkowski, *Une description topographique des immeubles à Panopolis*, 75.
١٠) S. McNally, 'Survival of a City: Excavations at Akhmim', *NARCE* 116 (1981–1982).
١١) K.P. Kuhlmann, 'Der Felstempel des Eje bei Akhmim', *MDAIK* 35 (1979), 165–188; A. Bernand, *Pan du désert* (Leiden, 1977), 42.
١٢) K.P. Kuhlmann, 'Archäologische Forschungen im Raum von Achmim', *MDAIK* 38 (1982), 347–354; Kuhlmann, *MDAIK* 38; *Materialien zur Archäologie und Geschichte des Raumes von Achmim* (1983).

في تاريخ الرهبنة الباخومية.[١٣] وقد حفلت صخور أخميم بكل أنواع النقوش الهيروغليفية واليونانية واللاتينية والقبطية؛ حيث يوجد شقفة عليها كتابات باللهجة الأخميمية محفوظة بالمتحف البريطاني تحت رقم ١٤٠٩٠.[١٤]

ثانيًا: أخميم في العصر الروماني

أحس المصريون بالظلم والاضطهاد وكره الرومان وحكمهم ونظامهم، فلاح لهم طوق النجاة والأمل من هذا العذاب، وتمثل ذلك في ظهور المسيحية التي لاقت قبولاً وترحيبًا من المصريين فتسللت إلى مصر واعتنقها كثير من المصريين،[١٥] وانتشرت في مصر الوسطى والعليا وزاد العدد حتى أصبح كافيًا لأن ينصب المسيحيون أسقفًا لهم، بعد ذلك بدأ الصدام بين الدولة الرومانية والمسيحيين، وكانت اضطهادات الإمبراطورية لهم شديدة فحاربتهم خوفًا على كيانها وعلى ديانتها، وتجسد الظلم والاضطهاد في إقليم سوهاج وخاصة في أخميم التي امتلأت بدماء الشهداء، وخاصة في عهد دقلديانوس؛ حيث صنع الوالي أريان المعين على أخميم من قبل الإمبراطورية عيدًا في البربا، وأخذ في اضطهاد الأقباط في أخميم وتخومها، وقد استشهد الكثير؛ ومن أمثلتهم القديس باخوم وأخته ضالومشام وكان عمرها ثماني سنوات.[١٦]

ثالثًا: أخميم في العصر البيزنطي

لم تكن الدولة البيزنطية إلا امتدادًا للإمبراطورية الرومانية، كما أن البيزنطيين كانوا ينعتون أنفسهم بأنهم رومان، ويمكن القول إن الدولة البيزنطية تمثل الحضارة الهلينستية مقترنة بالديانة المسيحية في نطاق الدولة الرومانية.[١٧] وقد ساءت الأحوال الاقتصادية في مصر وزادت الإقطاعيات الكبيرة، واختفى صغار الملاك بعد ما آلت أراضيهم إلى كبار الملاك وقد آلت إليهم أيضًا السلطة، فأصبح في أيديهم النفوذ والحكم وأصبحوا يحكمون القرى المجاورة لإقطاعيتهم وأصبحت هذه القرى في حمايتهم، وقد خضع الإقليم لهذا النظام فتمثل ذلك بوضوح في أخميم؛ حيث استقر بها أصحاب الأراضي وكبار الموظفين والرؤساء والحكام لكونها عاصمة للإقليم واجتمعت بها طائفة وافرة الثروة، وبالطبع كانت تلك الطائفة وغيرها من

---

١٣) P. Rousseau, *Pachomius: The Making of a Community in Fourth-Century Egypt* (London, 1985), 12.

١٤) H.R. Hall, *Coptic and Greek Texts of the Christian Period* (London, 1905), 54.

١٥) كامل مراد، حضارة مصر في العصر القبطي (القاهرة، ١٩٨٨)، ٧٧.

١٦) سليم نبيل، سلسلة من ديارات الآباء، رقم ٢، المجلد الثاني (القاهرة، ١٩٦٧)، ٤، ١٠.

١٧) السيد الباز العريني، مصر البيزنطية (القاهرة، ١٩٦١)، ١١، ١٩.

الرؤساء والحكام وكبار الموظفين من جنسيات أخرى غير مصرية أي بيزنطية ورومانية يونانية، فخضعت أخميم للأساليب الوثنية التي كانت سائدة في البيئة الإغريقية والتي كانت تضم العديد من المعابد الوثنية، وكانت تقدم الضحايا البشرية للأوثان كنوع من أنواع الطقوس الدينية.[١٨]

وقد لعبت أخميم دورًا بارزًا في الحياة القبطية في هذه الفترة من خلال قديسيها، وقد أدى هذا إلى مقاومة المسيحيين لهذا الاتجاه الديني، وقاد هذه المقاومة القديسون والرهبان؛ مثل القديس شنودة والقديس بشاي وغيرهما من أهالي أخميم .

رابعًا: بعض الشخصيات المهمة في أخميم

١) القديس شنودة

القديس شنودة الأخميمي مؤسس المسيحية، ولد عام ٣٤٣م والبعض رجح في ٣٤٨م، وقد كان زعيمًا دينيًا فكان أبرع من خَطب منددًا بظلم الإغريق، وكان يكشف للشعب عيوبهم وشرورهم فكان يشن حروبًا متواصلة ضد الوثنية وطقوسها، وأعلن الثورة على الظلم والظالمين من الرؤساء وكبار الملاك والحكام، وظل يصارع حتى نجح في القضاء على الوثنية،[١٩] وقد كان يجرد جيوشًا من الرهبان تحت قيادته ويغير على المراكز الوثنية فيدمرها ويغتنم ما فيها من غنائم،[٢٠] ولقي شعبية كبيرة في هذا الأمر لنجاحه في تخليص الناس من سيطرة الأفكار الوثنية وقوى السحر الشيطانية،[٢١] بالإضافة إلى ذلك فقد حمل الأنبا شنودة لواء إحياء المصرية، فاعتمد على اللغة القبطية، واهتم كثيرًا بتهذيبها وصقلها حتى أصبحت لغة وطنية فأصبح يخاطب الجمهور بها.[٢٢] وأقدم ما كتب بهذه اللغة القبطية الصعيدية باللهجة الأخميمة هو إنجيل يوحنا، وقد عثر عليه بالقرب من أخميم، ويرجع تاريخه إلى القرن الثاني. كما أنه لم يكتفِ بذلك بل قاد حركة أدبية قبطية؛ لتنقية اللغة القبطية من الألفاظ اليونانية الدخيلة ورفض أدبيات اليونان وثقافتهم،[٢٣] وكان ذلك منشأ الأدب القبطي، وأصبح الدير الأبيض مركزًا للأدب القبطي الصعيدي، بل أصبحت اللهجة الصعيدية هي اللهجة الأدبية للكنيسة القبطية،[٢٤] لدرجة أنه في بعض المخطوطات قد أطلقت على اللغة القبطية لغة أهل الجبال، ويمكن أن يكون المقصود

---

١٨) رءوف حبيب، تاريخ الرهبنة والديرية في مصر وآثارها الإنسانية على العالم (القاهرة، ١٩٨٧)، ١٧٧ - ١٨١.

١٩) إيزيس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٤٣٩ - ٤٤٠.

٢٠) رءوف حبيب، تاريخ الرهبنة والديرية في مصر وآثارها الإنسانية على العالم، ١٨٠ - ١٨٢.

٢١) إسحق شنودة ماهر، يوحنا نسيم يوسف: تراث الأدب القبطي (القاهرة، ٢٠٠٣)، ١٠٢ - ١٠٥.

٢٢) بيوتشر، تاريخ الأمة القبطية، ترجمة إسكندر تادرس، الجزء الثاني، ٢ - ٦.

٢٣) مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ٢٩ - ٣٠.

٢٤) رءوف حبيب، تاريخ الرهبنة و الديرية في مصر وآثارها الإنسانية على العالم، ١٧٨، ١٩١.

بها الصعيد لارتفاعه.[٢٥] وقد ترك الأنبا شنودة تراثًا قبطيًا رائعًا من أروع صفحات الأدب القبطي ممثلة في عدة مخطوطات باللهجة الصعيدية. وتشمل هذه المخطوطات مجموعة من الخطابات، بالإضافة إلى عدد كبير من الخطب والعظات موجهة للرهبان لمكافحة الوثنية وظلم الملاك والحكام، وبعضها في الأدب،[٢٦] وبلا شك فإن الكنيسة الأثرية التي تحمل اسمه بديره كان هو الذي وضع أساسها قبيل منتصف القرن الخامس الميلادي.[٢٧]

٢) الأنبا بيشوي

وهو من تخوم أخميم، وكان رفيقًا للأنبا شنودة والأنبا بيجول خال الأنبا شنودة، وقد أطلق عليه اسم بطرس، نظرًا لقوة جسده وتحمله الأتعاب.[٢٨] ويمكن القول إنه عاش في الفترة من القرن الرابع إلى القرن الخامس الميلادي لأنها الفترة التي عاش فيها الأنبا شنودة. ويؤيد ذلك المقريزي؛ إذ يقول إن الأنبا بشاي هو من الرهبان المعاصرين للأنبا شنودة وهو تلميذه وصار تحت يده ثلاثة آلاف راهب.[٢٩]

٣) نسطورس

وهو من الشخصيات المهمة التي ارتبط تاريخها بمدينة أخميم، وقد كان له مذهبه الخاص والذي سُمِّيَ به أتباعه النساطرة، وقد كان ينادي بأصل الدين المسيحي، إذ كان يقول إن المسيح لم يكن إلهًا، وإنما كان إنسانًا مملوءًا بالبركة والنعمة، وإنه نبي مثل غيره من الأنبياء، وإن الله أرسله كما أرسل كثيرًا من الأنبياء، وقال إن من يعبد المسيح فهو إذن عابد أوثان؛ لأن المسيح إنسان فكيف يعبد إنسان إنسانًا آخر،[٣٠] كما أنه نادى بعدم تسمية العذراء بأم الإله وعاب على السجود للطفل يسوع.[٣١]

---

٢٥) مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ١٢٣.
٢٦) رءوف حبيب، تاريخ الرهبنة والديرية في مصر وآثارها الإنسانية على العالم، ١٩٠.
٢٧) G. Gabra, *Coptic Monasteries* (Cairo, 2002), 96.
٢٨) نبيل سليم، من ديارات الآباء (القاهرة، ١٩٦٧)، ٢٤ - ٢٥.
٢٩) المقريزي، الخطط، الجزء الثاني، ٥٠٧.
٣٠) ابن المقفع «ساويرس أسقف الاشمونيين» تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية ، المعروف بسير البيعة المقدسة، الجزء الأول، جميعة الآثار القبطية، ١٩٤٣، ١٩٧٠/ نشرة أنطون خاطر يسي عبد المسيح و أرولد برجستر الجزء الثاني، ١٧٣ - ١٧٤.
٣١) كيرليس الأنطوني، عصر المجامع (القاهرة، ١٩٥٢)، ١٢٦ - ١٢٧.

خامسًا: الخصائص المعمارية لكنائس وأديرة أخميم

١) الهيكل والحجرات الجانبية

توجد ثلاثة هياكل في الجهة الشرقية، وعلى الجانبين حجرتان مستطيلتان، والهياكل الثلاثة دائرية، والهيكل الأوسط أعرض قليلاً من الهياكل الجانبية، أما الصحن فيقسم إلى خمس بواكٍ من الشمال إلى الجنوب وباكيتين من الشرق إلى الغرب، وهذا التقسيم لا يوجد في أماكن أخرى في مصر.

٢) المداخل

يقع مدخل الكنيسة في منتصف الحائط الغربي أمام الهيكل الأوسط في حوالي ست كنائس، إلا أن بعض الكنائس لها مداخل جانبية في الحوائط البحرية والقبلية.

٣) الحجرات الجانبية والممر الشرقي «الضفير»

يوجد ممر مُغَطّى بقبو خلف الهياكل أي بين الهياكل، في كثير من كنائس أخميم «الملاك - العذراء - الحديدي - الست دميانة»، والحائط الشرقي للمبنى ويكون مدخله من الحجرات الجانبية للهياكل ويطلق عليه الضفير.

٤) الكنائس ذات الحنيات الثلاث

يظهر بوضوح أن كنيستي الأنبا باخوم والأنبا بسادة أقدم من الكنائس الأخرى، فيوجد بهما آثار الهيكل ثلاثي الحنيات المأخوذ عن ديري الأنبا شنودة «الدير الأبيض» والأنبا بشاي «الدير الأحمر» بسوهاج.

٥) الكنائس قصيرة الطول

مثل كنيسة الأنبا توماس المشابهة لبعض كنائس وادي النطرون؛ حيث صحنها بلا جناحين والصحن مساوٍ للخورس، والهياكل الثلاثة المعتادة بنفس العمق، إلا أنها أقل في العرض، وأوضح مثل هو كنيسة السيدة العذراء بدير السريان بوادي النطرون.

٦) الحنيات المزخرفة للهياكل

توجد حليات دائرية تزخرف الحائط المستدير للهيكل في كنائس «الملاك - الشهداء - العذراء - الحديدي - أبي سيفين - الست دميانة» وهذه الحلية أيضًا مأخوذة من الأمثلة المماثلة في ديري الأنبا شنودة والأنبا بشاي، بل من دير أبي حنس بالمنيا ولكن في شكل أبسط.[٣٢]

٧) وجود الدرج (الثرنوس) في الحنية الوسطى في الهيكل الرئيسي

المقصود بالثرنوس هو كرسي الأسقف ومكانه في الحنية الشرقية في الهيكل الأوسط، ويرتفع عن الأرض بسبع درجات وهو موجود في الكنائس الآتية «الحديدي - أبي سيفين - الست دميانة».

٨) حوض اللقان

يستعمل اللقان في ثلاث مناسبات طقسية هي: خميس العهد وعيد الرسل وعيد الغطاس، ويوجد في بعض الكنائس مغطس كان يستعمل في عيد الغطاس، واللقان مكانه المعتاد في منتصف الصحن، إلا أنه في بعض كنائس أخميم يقع في الجزء الغربي من الجناح القبلي مثل كنائس «أبي سيفين - الأنبا بسادة».

٩) حوض المغطس

يوجد في دير الملاك بنجع الدير حوض مغطس كبير مساحته ٢م × ٢م، ومن المعتاد أن يكون مكانه في النهاية الغربية للكنيسة، إلا أنه يقع هنا في مبنى منفصل مماثل للمغطس الموجود في دير القديسين بطود بأرمنت ودير الأنبا بضايا بزيلنتي بنجع حمادي ودير المجمع بنقادة.

١٠) القبة الوسطى

تتميز كنائس أخميم بوجود قبة وسطى أمام الهيكل الأوسط محمولة على كوابيل وحنيات ركنية، وهي أعلى من باقي القباب المنخفضة المحمولة على مثلثات كروية، أما البواكي الجانبية فمغطاة بقبوات، وضع هذه القبة يعطي تميزًا للمنطقة التي أسفلها والتي تسمى أحيانًا بالخورس الأول.

---

٣٢) داود نبيه كامل، شفيق سامح، فخري عادل، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج وأخميم (القاهرة، ٢٠٠٦)، ٣٤٢ - ٣٤٣.

١١) الطوب الأحمر والأسود

يوجد زخرفة بالطوب الأحمر والأسود في الأعمدة والعقود والقباب في كنائس «أبي سيفين - الست دميانة الملاك - العذراء - الحديدي».[٣٣]

١٢) الحجاب

بعض كنائس أخميم لها حجاب من الطوب والبعض له حجاب خشبي بزخارف هندسية، وفي معظم الأحوال يوجد باب في المنتصف وشباكان على الجانبين، أما الكنائس الأقدم فيوجد في الوسط شباك وعلى جانبيه بابان كما في كنائس «الأنبا باخوم - الأنبا بسادة - الشهداء».

١٣) الحصون

لا توجد آثار لأية حصون في أديرة أخميم؛ مثل أديرة وادي النطرون؛ ربما لقربها من القرى.[٣٤]

سادسًا: أهم كنائس أخميم وأديرتها

١) كنيسة الأنبا توماس السائح شمال شرق أخميم سوهاج

تقع كنيسة الأنبا توماس على حافة الصحراء لأخميم قرب نجع فرج، وتبعد حوالي١٣كم شمال شرق أخميم، وتبعد ٥ كم شمال قرية الصوامعة على الطريق بجوار الجبل الشرقي، وتتكون المباني المتبقية من الدير من كنيسة صغيرة وحجرتين ملحقتين بها. تتكون الكنيسة من هيكل نصف دائري به الحنيات على محيطه الدائري، ويتوسطه مذبح أعلاه فيه خشبية بها صور القديس وسط الملائكة والقديسين، وعلى جانبي الهيكل والحجرات الجانبية عن صحن الكنيسة خورس صغير ينتهي بحنيات كبيرة ويفتح على باقي صحن الكنيسة للقرن السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، وإن كان موقع الدير يرجع إلى ما قبل ذلك. وقد بنيت الكنيسة بالطوب المحروق على مرحلتين، والمرحلة المبكرة والأساسية عبارة عن قبة مركزية وثلاث حنيات تكون هيكلاً ثلاثي الحنيات. تخطيط الدير قد طابق مباني العصور الوسطى بدءًا من القرن الحادي عشر الميلادي، فجسم الكنيسة مستطيل والاستطالة من الشمال إلى الجنوب،

---

٣٣) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٤٤.
٣٤) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٤٤ - ٣٤٥.

وهو مقسم إلى صحن[٣٥] وجناحين بأبواب صغيرة، ويتكون الخورس من قبة في المنتصف وأنصاف قباب الحنيات الكبيرة من الشمال والجنوب.

ولم يتبقَّ من الدير الأصلي إلا كنيسة صغيرة تحيي ذكرى الأنبا توماس الذي من شنشيف، وقد جاء ذكر القديس الأنبا توماس في سيرة حياة الأنبا شنودة رئيس المتوحدين، وهو واحد من تلاميذ القديس توما، والأنبا شنودة هو الذي قام بتكفين جسد الأنبا توماس. وكان يعاونه بعض تلاميذه من الرهبان في الجبل الغربي، وكان الأنبا توماس أعلن للأنبا شنودة عن علامات يوم نياحته وجسد الأنبا توماس مدفون في حجرة عن يمين المذبح الرئيسي بالدير واعترف به المجمع المقدس ويشهد علامات روحية وبخور، ويتم الاحتفال بتذكار الأنبا توماس بالدير الأبيض كما جاء في تذكارات القديسين الخاصة بهذا الدير، والدليل على وجود هذه الكنيسة في هذا المكان هو التأكد من إن شنشيف هي فعلاً هذا المكان، ولم يستطيع أميلينو التأكد من ذلك[٣٦] ولكن كلارك أكد أنها كنيسة الأنبا توماس بالصوامعة،[٣٧] كما أن الدير موجود في قرية عرب بني واصل؛ وهي قرية لا يوجد بها بيت مسيحي واحد إلا أن الدير يشهد بالعمران الحديث.

٢) دير الأنبا باخوم وضالوشام أخته

يقع في الجزء الشمالي الشرقي من قرية الصوامعة شرق، تبعد حوالي ١٢كم شمال أخميم،[٣٨] والكنيسة على اسم شهيدين من شهداء فترة اضطهاد الإمبراطور دقلديانوس،[٣٩] والباقي من الدير هو جزء من الكنيسة التي يتضح من بقاياها أنها تشبه دير الأنبا شنودة بسوهاج،[٤٠] وقد مرت بثلاث مراحل من البناء في عصور مختلفة، فقد تمت إقامتها في فترة مبكرة على الطراز البازيلكي بهيكل ذي ثلاث حنيات، كما هو الحال في الدير الأبيض والدير الأحمر بسوهاج، مما جعل بعض العلماء يرجع تاريخها إلى القرن السابع الميلادي. ويبدو أن الكنيسة كانت ذات سقف خشبي ثم تحولت إلى كنيسة ذات قباب مع إضافات حديثة في الغرب والشرق،[٤١] ولا يزال يعلو الحنيات الشرقية والقبلية أنصاف القباب، إلا إن الحنية البحرية اختفت والحنيات الكبيرة

---

٣٥) صموئيل السرياني، دراسة معمارية وأثرية عن كنائس وأديرة أخميم، «دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية»، الجزء الأول (القاهرة، ٢٠٠٠)، ٢٦٧؛ صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٥٧؛ F.A.M. Otto, *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts* (Cairo, 1999), 182.

٣٦) E. Amélineau, *La géographie de l'Égypte à l'époque copte*, 53.

٣٧) S. Clark, *Christian Antiquities in the Nile Valley* (London, 1912), 213.

٣٨) صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٥٨.

٣٩) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج وأخميم (القاهرة، ٢٠٠٦)، ٣٤٦.

٤٠) صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٥٨.

٤١) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٤٦.

مزخرفة بحنيات بجمالون منكسر مأخوذ من المماثل له بالدير الأبيض والأحمر.[٤٢] ويغطي سقف الكنيسة القباب المنخفضة على المثلثات الكروية، والباكية الوسطى مغطاة بقبة على كوابيل وحنيات ركنية محمولة على دعامات. داخلها دعامات. أقدم هذه الدعامات تفصل الخورس عن الصحن، وربما تشير الدعامات المدفونة الصغيرة إلى الكنيسة القديمة ذات السقف الخشبي، وعتبة باب الفناء الخارجي للكنيسة عبارة عن قطعة فرعونية أعيد استخدامها، وهناك لوح مذبح من الرخام يخص الهيكل الجنوبي الموجود في الحنية الشرقية.[٤٣]

٣) دير مارجرجس الحديدي

يقع دير مارجرجس الحديدي على الطريق الشرقي بين أخميم ونجع حمادي ويبعد حوالي ١٥ كم جنوب أخميم، وكان يسمى دير الحديد للقديسين أو لوجيوسو أرسانيوس، ثم سمي باسم مارجرجس الشهيد المشهور بجرجس؛[٤٤] حيث حدوث معجزة صنعها هذا القديس وقد حدثت كالآتي:

كان رجال الري وهم يحفرون مصرفًا قد وضعوا علامات حديدية تحدد مسار المصرف داخل الدير استعدادًا لحفره، وكان المصرف في طريقه الدير وهذا يعني هدم جزء من الدير. وفي الصباح وجدوا العلامات الحديدية موضوعة خارج الدير وعلى مسافة كبيرة، وحاولوا نقل الحديد فلم يستطيعوا، فاضطروا لحفر المصرف خارج حدود الدير أو إشارة إلى بوابة الدير الحديدية التي تحكم إغلاقه. والمبنى الحالي للدير تم ترميمه عام (١٨٧٠م).

وتقع الكنيسة داخل سور مرتفع على ربوة عالية لا يوجد به سوى الكنيسة الأثرية ومباني لبعض العائلات القبطية، ويزين بابها الأوسط الغربي مجموعة من قوالب الطوب على شكل نجمة، وربما إشارة إلى مونوجرام السيد المسيح، أي أول حرفين من اسمه؛ حيث تم تمثيلهما عادة بشكل نجمة.[٤٥]

والكنيسة من طراز كنائس أخميم من القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين ذات الثلاثة هياكل نصف الدائرية وحجرتين جانبيتين وقبة رئيسة في الصحن أمام الهيكل الأوسط وباقي القباب منخفضة، ويوجد ممر خلف الهياكل «الضفير» كما يوجد تاج عمود قديم

---

٤٢) صموئيل السرياني، دراسة معمارية وأثرية عن كنائس وأديرة أخميم، «دراسات و بحوث في الآثار والحضارة الإسلامية»، الجزء الأول، ٢٦٨.

٤٣) Butler, *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, vol. 2, 8.

٤٤) صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٦٠ – ٦١.

٤٥) داود نبيه كامل وآخرون، فخري عادل، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٤٨.

داخل الحوائط في الساحة أمام الكنيسة، وهو المتبقي من الكنيسة الأثرية التي كانت موجودة في عصر أقدم.[٤٦] وخلف الدير في الاتجاه الشمالي الشرقي لمسافة ٥كم تقريبًا توجد آثار لمغارات، ومنشوبيات للرهبان بها رسومات تماثل آثارًا لمغارات ومنشوبيات للرهبان، بها رسومات تماثل الموجودة في منطقة القلالي بالبحيرة شمال وادي النطرون.

٤) كنيسة الست دميانة

تقع كنيسة الست دميانة في الجزء الشمالي من أخميم، ويتكون المبنى من كنيستين؛ الكنيسة البحرية هي الأقدم، وهي من طراز كنائس أخميم التي ترجع للقرن السادس عشر/ السابع عشر الميلادي.

تتكون كنيسة الست دميانة الأقدم من ثلاثة هياكل وحجرتين جانبيتين؛ الحجرة البحرية مهدمة ولا يزال يظهر آثار الثرونوس خلف الهيكل الأوسط وقد سد مكانه بحائط، أما صحن الكنيسة فهو مغطى بالقباب ويوجد خورس غربي للنساء يفتح بباب خاص بجوار باب الكنيسة، أما الكنيسة القبلية فلها ثلاثة هياكل وصحن من ست قباب على صفين وبالكنيسة عدد من الأيقونات والمخطوطات.[٤٧]

٥) دير السيدة العذراء

يقع هذا الدير على مسافة ٤ كم شرق قرية الحواويش التي تبعد ١٢ كم جنوب شرق أخميم، وهو واحد من ثلاثة أديرة بالقرب من قرية الحواويش الواقعة شمال شرق أخميم، يمكن الوصول لها عن طريق قناة سيالة الحواويش؛ حيث تقع الوحدة الصحية لقرية الحواويش في نهاية هذا الطريق، ويبعد الدير عنها حوالي عشر دقائق سيرًا على الأقدام،[٤٨] ويحيط بالدير سور مربع. وتعتبر كنيسة الدير هي المبنى الرئيسي بالدير وترجع غالبًا للقرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، وتشترك مع كنائس أخميم في الطراز؛ حيث تتكون من ثلاثة هياكل نصف دائرية تزينهم الحنيات، وعلى الجانبين حجرتان عميقتان يوصلان إلى ممر خلف الهياكل يسمى الضفير، وصحن الكنيسة يتوسطه أربعة أعمدة مستديرة تحمل القباب مزخرفة بالطوب المحروق الملون بالأسود والأحمر تذكرة بشهداء أخميم الذين ملأت دماؤهم حوائط الكنيسة عند احتفالهم بعيد

---

٤٦) صموئيل السرياني، دراسة معمارية وأثرية عن كنائس وأديرة أخميم، «دراسات و بحوث في الآثار والحضارة الإسلامية»، الجزء الأول، ٢٦٩ - ٢٧٠.

٤٧) صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٥٩ - ٦٠.

٤٨) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٤٩؛ O. Meinardus, *Christian Egypt: Ancient and Modern* (Cairo, 1965), 409.

الميلاد في عهد أرياوس ودقلديانوس، وجميع مباني الكنيسة حديثة،[٤٩] وتتميز هذه الكنيسة بأنها تحمل السمات المعمارية المحلية لهذه المنطقة مثل كنيسة أبي سيفين وكنيسة الست دميانة ودير مارجرجس الحديدي، وأهم هذه السمات هي عمق الهيكل واستقامة جدارنها وانتهائها بنصف دائرة بالإضافة إلى وجود ممر بقبو خلف الهياكل، وتوجد كنيستان صغيرتان غربي الكنيسة على اسمي الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس، بالإضافة إلى مبان أخرى للخدمات مثل المطابخ والمخازن، وكذلك أماكن لإقامة الزائرين والرهبان من الطوب النيئ وسقفها من القباب المنخفضة على مثلثات كروية ويعود تاريخ إنشائها إلى ١٠٠ سنة وتم تجديد الكنيسة عام (١٩٨٠م). [٥٠]

٦) دير الملاك ميخائيل - السلاموني

يقع هذا الدير أعلى قرية السلاموني و شمال دير الشهداء بمسافة ١كم، والواضح من مباني هذه الأديرة أنها كانت تستخدم كمزارات في أعياد القديسين، فقد ذكر المقريزي أنه كان يسكنه راهب واحد في عهده، وجزء كبير من مباني الدير كانت لحفظ دواب الزوار، فهناك الكنيسة الكبيرة التي ترجع إلى الفترة من القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر الميلادي؛ وهي من طراز كنائس أخميم ذات الثلاثة هياكل نصف الدائرية، وهناك حنيات على المحيط الدائري والقبة الخشبية فوق الهيكل، وتوجد حجرتان جانبيتان وممر خلف الهيكل وصحن يتوسطه أربعة أعمدة مستديرة تحمل القباب، والقبة الوسطى أمام الهيكل الرئيسي أعلى من الباقي، وقد أضيف هيكل آخر في الجانب البحري من الكنيسة.[٥١] ويرجح ميناردوس تاريخ المكان بالقرن الثالث عشر حسب التقاليد المتواترة عنه إلا استخدام بعض تيجان الأعمدة القديمة؛ حيث يرجع تأسيسها إلى زمن أقدم.[٥٢] وبالدير أيقونة لها قوة إعجازية لرئيس الملائكة ميخائيل تضخ زيتًا، ويأتي إليها الأقباط للتبرك وطلب المعجزات من الرب بشفاعة الملاك ميخائيل.

٧) دير الشهداء

يقع الدير في منتصف المسافة بين دير العذراء ودير الملاك بجبل السلاموني، وربما أطلق عليه اسم دير الوسطاني؛ نظرًا لتوسطه بين هذين الديرين فهو يبعد عن المركز الطبي لقرية

---

٤٩) صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٦٠.

٥٠) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٥٠؛ F.A.M. Otto, *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts* (Cairo, 1999), 183.

٥١) صموئيل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٦١؛ Otto, *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts*, 183.

٥٢) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٥١؛ Meinardus, *Christian Egypt: Ancient and Modern*, 407.

الحواويش حوالي كيلو متر، وقرية الحواويش تبعد حوالي ٦ كم إلى الشرق من أخميم، وتحيط بالدير مجموعة ضخمة من المقابر القديمة.

أشار المؤرخ المقريزي في القرن الخامس عشر إلى كنيسة باسم الشهداء داخل أخميم نفسها، وأن هذا الدير مكرم عند الأقباط ويطلق على الكنيسة كنيسة السوتير، ولا شك أن هذا الوصف لا ينطبق على دير الشهداء[٥٣]. والدير عبارة عن فناء ضخم يحوي مقابر، وبالمدخل الجنوبي غرفة لها فناءان صغيران يليها غرفة لأواني المياه، وكذلك بعض الحجرات الصغيرة. وهذه المجموعة بنيت منذ حوالي مائة عام، والكنيسة بنيت على مرحلتين؛ بدأت المرحلة الأولى ببناء كنيسة مربعة وإلى الشرق منها هيكل رئيسي به حنية رئيسية ذات خمس حنيات صغيرة، وحجرتان مستطيلتان على الجانبين، وإلى الغرب صفان من الأعمدة نشأت بينهما فسحتان؛ الفسحة الأولى خورس أمام الهيكل والفسحة الثانية مدخل للكنيسة داخلي أو فناء. أما المرحلة الثانية من البناء فكانت في الجزء القبلي من الكنيسة أضيف متأخرًا؛ حيث تمَّ قطعه بحاجز لإضافة هيكلين، استخدم الأول كهيكل أما الثاني فهو يحوي المعمودية وهما مغطيان بقباب منخفضة على مثلثات كروية.[٥٤] وقد اختلف على تاريخ هذه الكنيسة، فالبعض يرجح أنها كنيسة أسبوطير التي ذكرها المقريزي، والتي ترجع إلى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، ورأي آخر يرجعها إلى العصر العثماني مستندًا في ذلك على العناصر المعمارية والزخرفية التي ترجع إلى القرن السابع عشر/الثامن عشر الميلادي والتي شاعت في العصر العثماني.[٥٥]

٨) دير الأنبا بسادة شرق المنشأة

يقع هذا الدير على الطريق الشرقي من أخميم حتى نجع حمادي، ويبعد الدير ١٨كم جنوب أخميم، والدير يحوي رفات الأسقف الشهيد الأنبا بسوتي أو بسادة من شهداء القرن الرابع الميلادي وهو أسقف بسوي أو بتوليه، وهي بلدة المنشأة على الجهة المقابلة من النيل. وتوجد سيرة للشهيد الأنبا بسادة باللغة اللاتينية بجانب بعض المصادر القليلة الأخرى التي تشير إلى أنه دفن شرق مدنية بسوي في المنطقة الصخرية. ومن المرجح أن ديره الحالي هو هذا المكان في مقابل مدينة المنشأة،[٥٦] والكنيسة هي المبنى الوحيد المتبقي من الدير، وتعتبر من أقدم كنائس أخميم، وقد ترجع للفترة من القرن السابع حتى القرن الثامن الميلادي، بها هيكل رئيسي نصف

٥٣) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٥١.
٥٤) صموئيل السرياني، دراسة معمارية وأثرية عن كنائس وأديرة أخميم، «دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية»، ٢٧٢ - ٢٧٣.
٥٥) أحمد عيسى، دراسة آثارية للعمائر القبطية بمحافظة سوهاج (رسالة ماجستير، القاهرة، ١٩٨٩)، ١٥٨ - ١٥٩.
٥٦) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٥٢ - ٣٥٣.

جدول ١ عدد السائحين الذين يقومون بزيارة المناطق الأثرية في محافظات جمهورية مصر العربية*

المحافظة	عدد السائحين (بالألف) والنسبة المئوية		الدخل (بالجنية المصري)
أسوان	١٠١٧٢	(٣١,٢٪)	١٠١٨٨٤٥٧٩
الجيزة	٩٣٠٦	(٢٨,٥٪)	٩١٣٣٩١٠٤
الأقصر	٧٥٠٨	(٢٣,٠٢٪)	٢٢٠٢٣٣٨٣٥
الإسكندرية	٢٨٧٨	(٨,٨٪)	١٣٤٢٣٥١٩
القاهرة	٢٣٢٥	(٧,١٪)	١٨٥٩١٦٠٣
قنا	٢٦١	(٠,٨٠٪)	٣٥٤٤٥٤٦
سوهاج	٥٠	(٠,١٥٪)	٨١٥٨٧٥
المنيا	٣٨	(٠,١٢٪)	١٦٦٩٤٨
بني سويف	٢٥	(٠,٠٨٪)	١٢٣٥٢٤
الوادي الجديد	١٣	(٠,٠٤٪)	١٨٣٤٩٩
الشرقية	٩	(٠,٠٣٪)	٨٨٥٤٥
البحيرة	٨	(٠,٠٢٪)	٢٢١٣٧
جنوب سيناء	٨	(٠,٠٢٪)	٣٢١٥٢٨
الفيوم	٧	(٠,٠٢٪)	٥٢٩٩١
أسيوط	٢	(٠,٠١٪)	٧١١٤
المجموع	٣٢٦١٠	(١٠٠٪)	٤٥٠٧٩٩٣٤٧

* الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء (٢٠٠٤).

دائري يعلو مذبحه قبة خشبية ملونة. وواضح أن الهيكل القديم كان ثلاثي الحنيات ولا تزال تظهر آثار الحنية الجنوبية به، والحجاب به شباك في المنتصف وعلى جانبيه بابان، وقد أضيف للهيكل حاليًا هيكلان وحجرة في كلٍّ من الجانب البحري والقبلي. وأعلى الحجرة الجانبية القبلية للهيكل الرئيسي توجد علامة عنخ وسط زخارف نباتية تشير إلى بداية التحول من الوثنية إلى المسيحية، وبالحجرة جسد الشهيد الأنبا بسادة بالحجرة الداخلية المعمودية.[٥٧] كما توجد بالدير من الجهة الشرقية لمذبح الملاك ميخائيل هذه البئر الأثرية؛ حيث كانت سابقًا عبارة عن حوض من الماء في عصر الاضطهاد، وهذا الحوض كان يغسل فيه سيوف شهداء المنطقة. وكان كل من يأخذ من ماء هذا الحوض يبرأ من أي مرض، كما كان يشفي هذا الحوض كثيرًا من الأوجاع والأمراض، ثم أصبح ماء هذه البئر بركة لمن يشرب منه أو يغتسل به أو يلمسه. وخصوصًا كما لاحظنا وشاهدنا إن ماء هذه البئر من يغتسل به بإيمان ويطلب نسلاً صالحًا من الرب بشفاعة القديس الأنبا بسادة يعطيه الرب سؤل قلبه.

٥٧) صمويل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٦٢.

٩) دير السبعة جبال شرق السلاموني

تقع آثار هذا الدير على مسافة ٧كم شمال شرق دير الملاك بالسلاموني وقبل بئر العين بنصف كيلو متر، قبل الوصول إلى الدير توجد صخرة ضخمة على يمين الطريق يبدو أنها سقطت من الجبل، وهي غنية بكثير من النصوص المنقوشة عليها خاصة باللغة اليونانية وبها أشكال للصليب ومونوجرام السيد المسيح،[٥٨] وفي منطقة الدير توجد آثار لمباني صهريج مياه وبعض المباني الأخرى. وفي أعلى الجبل البحري على اليسار توجد مبانٍ مهدمة من آثار الدير بها فتحات شبابيك وأبواب لا تزال تظهر من أسفل ومبان بها من الطوب اللبن. ويقال إن هذا المكان هو الذي توحد فيه الأنبا ديسقوس والأنبا سكلابيوس قبل نزولهما للاستشهاد بأخميم؛ حيث تذكر سيرتهما أنهما سكنا في شق صخرة.

ويذكر الميمر الذي كتبه الأنبا كيرلس؛ أسقف أورشليم عن صعود جسد السيدة العذراء، ومن هذا المكان شاهد توما الرسول جسد السيدة العذراء تحمله الملائكة عند نياحتها في طريق عودته من الهند.[٥٩] ويبدو أن الرهبنة لم تكن بنظام الديرية داخل أسوار بل بنظام التوحد الانفرادي، ومقومات الحياة في المكان لا تساعد على وجود مجتمع رهباني كبير.

١٠) كنيسة أبي سيفين

تقع هذه الكنيسة وسط مدينة أخميم المقامة على تل نسطور والكنيسة قريبة من مركز الشرطة، ينخفض مستوى الكنيسة ٣ أمتار عن مستوى الشوارع المحيطة، وترجع مبانيها للقرن السادس عشر/ السابع عشرالميلادي، وهي من طراز كنائس أخميم المميزة بوجود ثلاثة هياكل نصف دائرية حائطها الدائري مزين بالحنيات، ووجود حجرتين جانبيتين؛ الحجرة الجانبية الشمالية غير موجودة لإنشاء الكنيسة الحديثة المجاورة للأنبا أنطونيوس والأنبا بولا ذات الاثنتي عشرة قبة من طراز القرن الثامن عشر/ التاسع عشر الميلادي. وصحن الكنيسة به أعمدة مستديرة تحمل القباب المنخفضة، وعلى يمين المدخل يوجد حوض اللقان الدائري. وبالكنيسة عدد من الأيقونات؛[٦٠] معظمها لشهداء قديسي أخميم الذين غطت دماؤهم حوائط

٥٨) داود نبيه كامل وآخرون، تاريخ المسيحية والرهبنة في أبروشيتي سوهاج، ٣٥٥.
٥٩) صمويل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٦١.
٦٠) صمويل السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة من الجيزة إلى أسوان، ٥٩.

الكنيسة عند استشهادهم في عيد الميلاد، لذا تزخر الحوائط بالطوب المحروق باللون الأسود والأحمر تذكارًا لما حدث.[٦١]

سابعًا: الخدمات السياحية بمحافظة سوهاج

محافظة سوهاج هي إحدى محافظات صعيد مصر. تبلغ مساحة محافظة سوهاج الكلية ١١٠٢٢ كم٢ وتمتد بطول ١٢٥ كم، تعتبر من المحافظات الغنية بالمعالم السياحية والأثرية الواعدة، وتحتل المرتبة الرابعة من حيث كمية الآثار الموجودة بها بعد القاهرة الكبرى «الأقصر- أسوان»، والمرتبة السابعة من حيث عدد السائحين (كما يتضح بالجدول الآتي، جدول رقم ١)؛ نظرًا لما تتمتع به من توافر للمقومات السياحية والأثرية المتوفرة بها من العصر الفرعوني بمناطق «أبيدوس - أخميم - غرب سوهاج وجرجا» فالعصر القبطي المتمثل في الأديرة؛ مثل «الدير الأبيض - الدير الأحمر - الشيخ حمد غرب سوهاج»، ومجموعة الأديرة شرق أخميم بالقرب من بداية الطريق، ثم العصر الإسلامي والمساجد الشهيرة الموجودة؛ مثل «مسجد العارف بالله - مسجد الأمير حسن مسجد الفرشوطي وغيرها»، مرورًا بالعصر البطلمي بالإضافة إلى المتحف الإقليمي للآثار والعديد من المناطق الترفيهية والسياحية.

تقع مدينة أخميم بمحافظة سوهاج على الضفة الشرقية للنيل، ويقابلها على الجانب الغربي منه مدينة سوهاج. يوجد بمحافظة سوهاج العديد من الخدمات والمقومات السياحية التي يمكن أن تضعها على الخريطة السياحية وجعلها مركزًا للزيارة خاصة الأديرة. فيما يلي بعض الخدمات السياحية الموجودة بالمحافظة؛ وهي:

١) طرق المواصلات

تضم محافظة سوهاج شبكة الطرق البرية والجوية والتي تعمل على تسهيل الحركة من وإلى المحافظة، من هذه الطرق البرية طريق سوهاج القاهرة شرق النيل الصحراوي، وطريق سوهاج القاهرة غرب النيل الزراعي، وطريق سوهاج القاهرة غرب النيل الصحراوي، وطريق سوهاج القاهرة سكة حديد. وقد افتتح مطار مبارك الدولي بتمويل كامل من الدولة، وهو يعتبر ثاني أكبر المطارات بمصر بعد مطار القاهرة؛ حيث يعتبر المطار الجديد بمثابة الشريان الثاني لتحقيق التنمية الحقيقية على أرض المحافظة إلى جانب طريق «سوهاج - البحر الأحمر»، وبسعة

٦١) بديع حبيب جورجي، السرياني، الدليل إلى الكنائس والأديرة القديمة من الجيزة إلى أسوان، ٥٦ - ٥٧.
المصدر: الموقع الرسمي لمحافظة سوهاج http://www.sohag.gov.eg.

٤٠٠ راكب في الساعة. أما منشآت المطار فتتكون من مبنى الركاب، ثم برج المراقبة، وممر الهبوط والإقلاع، والمرافق المغذية للمطار بالخدمات، كشبكة الكهرباء والمياه والتليفونات. وقد روعي في اختيار موقع المطار أن يضمن التشغيل الأمثل ليلاً ونهارًا وتحت مختلف الظروف الجوية والبيئية وخلال العام. وسوف يتم مواجهة تزايد حركة السفر المستقبلية للطيران بالتخطيط لإنشاء ممر أرضي موازٍ وعدد ٣ وصلات وزيادة مساحة الترامك، لتسع حتى ١٤ طائرة.

٢) الطاقة الفندقية

أيضًا يوجد بالمحافظة العديد من الفنادق السياحية التي تضم عددًا مناسبًا من الغرف والأسرة (جدول ٢)؛ وهي كالآتي:

جدول ٢ يوضح عدد الفنادق السياحية بمحافظة سوهاج

الفندق	عدد الأسرة	عدد الغرف	الفندق	عدد الأسرة	عدد الغرف
الصفا السياحي	٢٤٠	٨٠	ميريت آمون	٦٥	٢٨
ريم	٨٠	٤٠	شاليهات الزهور	٤١	٢٤
أبو الوفا	٦٨	٣٤	قرية الكوثر	٣٧	١٨
سارا بلازا	٤٤	٢٤	الزراعيين	٤٢	٢٠
كازالوفي	٣٢	٢٢	الأندلس	٥٦	٢٨

٣) أهم المعالم السياحية

- المتحف الإقليمي للآثار بسوهاج: ويشغل موقعًا متميزًا على النيل العظيم، كما يمتاز بطرازه المعماري الفريد، ومازال العمل جاريًا به. كما تم إنشاء حديقة متحفية بجوار المتحف لخدمة رواد المتحف.

- جزيرة الزهور بسوهاج: عبارة عن جزيرة ١٦٤٠٠ مترًا مربعًا (٤ أفدنة) على شكل سفينة طولها ٤٣٠ مترًا، وأكبر عرض من الوسط ٧٦ مترًا يبعد الموقع عن شاطئ النيل الشرقي ١٧٤ مترًا وعن الشاطئ الغربي ٢٤٠ مترًا، وعن كوبري سوهاج «البحري» من الجهة البحرية ٤٤٥ مترًا، تقابل متحف سوهاج وهيئة تنشيط السياحة على الجهة الشرقية للنيل، وتحتوي على عدة شاليهات، وصالة مؤتمرات مجهزة بالمعدات السمعية والبصرية، وصالة استقبال لكبار الزوار، وصالة كمبيوتر بها ١٥ جهازًا مزودًا بالإنترنت السريع، وملاعب للأطفال مجهزة ببعض أدوات اللعب، وحمامات سباحة، وملاعب أطفال، وقاعات طعام وأفراح.

- قرية الكوثر السياحية: تقع أعلى الهضبة الشرقية لمدينة سوهاج على ارتفاع ٣١٠ من فوق سطح البحر، وتبلغ مساحتها حوالي خمسة أفدنة، وتضم ١٨ شاليهًا وجناحًا واحدًا واستراحة ومسجدًا ومطعمًا، تتوسطها نافورة وأحواض زهور ومسطحات خضراء.
- منطقة نادي الرحلات بالكوثر: نادي ترفيهي يضم مسطحات خضراء وملاعب لممارسة النشاط، وكافيتريات ومطاعم، ومعسكرات وأماكن لإقامة النزلاء.
- جزيرة قرمان بسوهاج: وهي عبارة عن جزيرة تتوسط نهر النيل، وتشتمل جزيرة قرمان على حديقة على مساحة ٢٥ فدانًا، وتعتبر من أهم المناطق الترفيهية، وتشتمل على مسطحات خضراء ومشتل وكافيتريا.

٤) أهم النوادي

تضم مدينة سوهاج عددًا من النوادي والمتنزهات الأخرى؛ مثل: نادي سوهاج الرياضي، ونادي ضباط الشرطة، ونادي المهندسين، ونادي الأطباء، ونادي القضاة، ونادي أعضاء هيئة التدريس بالجامعة، ونادي التجديف، ونادي الاستاد الرياضي، وغيرها.

٥) أهم الحدائق والمتنزهات العامة

يوجد بالمحافظة العديد من الحدائق العامة؛ منها: الحديقة المتحفية بجوار المتحف الإقليمي للآثار؛ وحديقة المسلة والأسرة بالمدخل الشرقي للكوبري؛ وحديقة ميدان المحافظة؛ وحديقة ميدان رفاعة أمام الجامعة ونادي الشرطة؛ وحديقة ميدان الشبان المسلمين؛ والحديقة والمسرح الروماني؛ وحديقة ميدان الأوبرا؛ وحديقة الثانوية العسكرية؛ وحديقة الطفل بجوار مجلس المدينة؛ وحديقة ميدان جمال عبد الناصر؛ وحديقة ميدان السيد سليمان؛ وغيرها.

٦) المراسي النيلية السياحية

يوجد عدد ٢ مرسى بالمحافظة «مرسى بالبلينا وآخر بأخميم» لخدمة السياحة الأثرية والتاريخية بمنطقة أبيدوس وأخميم.

٧) صناعة النسيج بأخميم

عرفت أخميم قديمًا كمركز من أهم مراكز صناعة النسيج، وقد قال عنها أحد المؤرخين في وصفها «أخميم مانشستر ما قبل التاريخ». وقد عرفت أخميم كمركز من أهم مراكز صناعة

المنسوجات في العصر الفرعوني؛ حيث كان نسيج أخميم قاصرًا على القصور الملكية، وظلت كذلك في العصر البطلمي.

وفي العصر الروماني اشتهرت أخميم بالمنسوجات الحريرية، وبلغت في ذلك شأنًا كبيرًا حتى إنها كانت تصدر إنتاجها خارج البلاد، وفي العصر القبطي جاءت أخميم في مقدمة المدن في هذا المجال خاصة تلك المدن التي تمسكت بالتقاليد الزخرفية القديمة، وظلت أخميم على شهرتها في صناعة المنسوجات في العصر الإسلامي، بل إن إنتاجها كان يصدر إلى بيزنطة وروما. كما تميزت المحافظة بصناعات يدوية صغيرة ذات أهمية عظيمة على مر العصور ومن أهم هذه الصناعات «صناعة الكليم، والفخار، والخوص، والتل، وصناعة الجريد». يتضح من الجدول الآتي أن صناعة الغزل والنسيج بالمحافظة تأتي في المرتبة الثالثة بعد الخشب والفلين والمنتجات المعدنية والآلات والتجهيزات.

٨) بيان بالنشاط الحِرَفي بالمحافظة

جدول ٣ يناير (٢٠٠٩م) [٦٢]

اسم النشاط	عدد الورش المسجلة	عدد العمالة المسجلة
الخشب والفلين عدا الأثاث	١٠٢٦	١٢٨٣
المنتجات المعدنية والآلات والتجهيزات	٦٣٠	٧٨٧
الغزل والنسيج ومنتجاتهما	١٢٤	١٣٦
الخدمات التعدينية غير المعدنية عدا البترول	١١١	٢٣٤
المواد الغذائية والدخان والمشروبات	٩٩	١٧٠
الورق والطباعة والنشر	٤١	٧٥
المنتجات الكيماوية	١٢	٢٠
المعادن الأساسية	٣	٤

النتائج

عند تحليل المقابلات الشخصية لعدد من المرشدين السياحيين وبعض المسئولين عن السياحة بمحافظة سوهاج تبين أن:

- محافظة سوهاج وخاصة أخميم غير مدرجة على الخريطة السياحية ولا يتم الإعلان عنها أو الدعاية لها في الخارج

٦٢) المصدر: الموقع الرسمي لمحافظة سوهاج http://www.sohag.gov.eg.

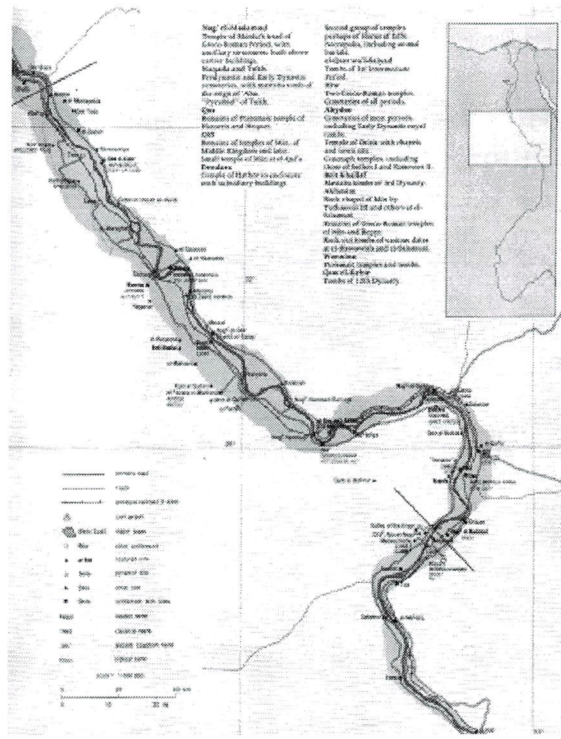
- يقوم الأجانب وخاصة الأسبان بزيارة الأديرة في طريق العائلة المقدسة، وأديرة البحر الأحمر وأسوان ودير سانت كاترين لتلمس الطاقة؛ حيث إن لديهم معتقدات أن هذه الأماكن المقدسة بها قوة هائلة للطاقة.
- يقوم السائحون القادمون من أمريكا اللاتينية بزيارة طريق العائلة المقدسة للحج.
- تتراوح مجموعات السائحين الأجانب ما بين ٢٠ – ٣٠ فردًا يتراوح أعمارهم ما بين ٥٠ – ٧٠ عامًا.
- يقوم المصريون خاصة الأقباط بزيارة أديرة سوهاج.
- يقوم المصريون المسلمون منهم والأقباط على حدٍّ سواء بزيارة الأديرة في الموالد والمناسبات.
- يوجد عدد من الفنادق الخمسة نجوم التي تصلح لاستقبال السائحين الأجانب.
- يوجد بمحافظة سوهاج العديد من الكوادر السياحية العاملة خارج المحافظة والتي يمكن الاستفادة منها لتطوير وتنمية سوهاج سياحيًا.
- يوجد بالمحافظة خدمات مقبولة إلى حد ما.
- لا يوجد حصر لعدد السائحين الذين يقومون بزيارة الأديرة؛ حيث لا توجد دفاتر بالأديرة لحصر عدد الزائرين وذلك لأسباب دينية.
- لا يوجد مركز معلومات سياحي بالمنطقة.

بعد تحليل المواقع الإلكترونية التي تتناول مدينة أخميم تبين أن هذه المواقع هي مواقع دينية فقط، وتتناول المدينة والأديرة التي تقع بها من الناحية الدينية فقط، ولا يتم استغلالها في الترويج للمدينة من الناحية السياحية إطلاقًا. الموقع الإلكتروني الوحيد الذي يقوم بالدعاية لمدينة أخميم ومحافظة سوهاج هو الموقع الرسمي للمحافظة.

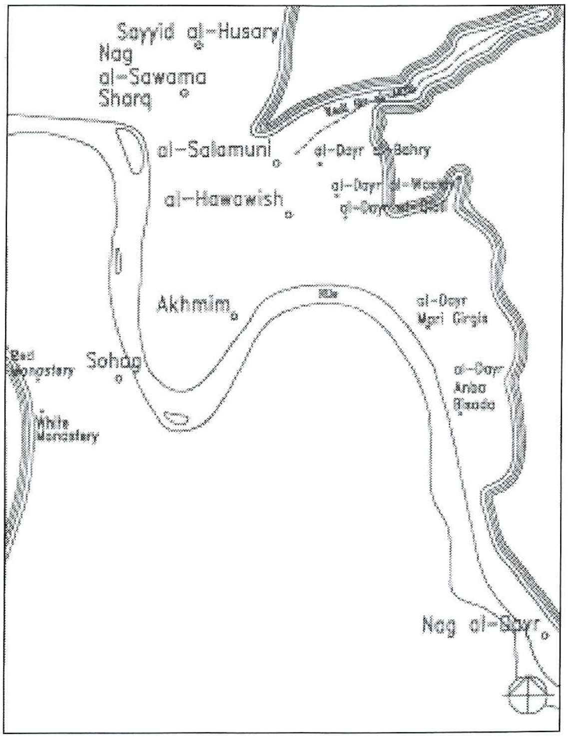
ثامنًا: التوصيات

- لتنمية محافظة سوهاج سياحيًا وإدراجها في الخطة السياحية لابد من تشغيل مطار سوهاج دوليًا ليستقبل الطائرات من الدول المختلفة.
- لابد من بدء رحلات السياحة النيلية من سوهاج بدلاً من الأقصر؛ وذلك للقضاء على التكدس في المنطقة ما بين الأقصر وأسوان، وأيضًا لتنشيط الزيارة للمناطق السياحية بالمحافظة.

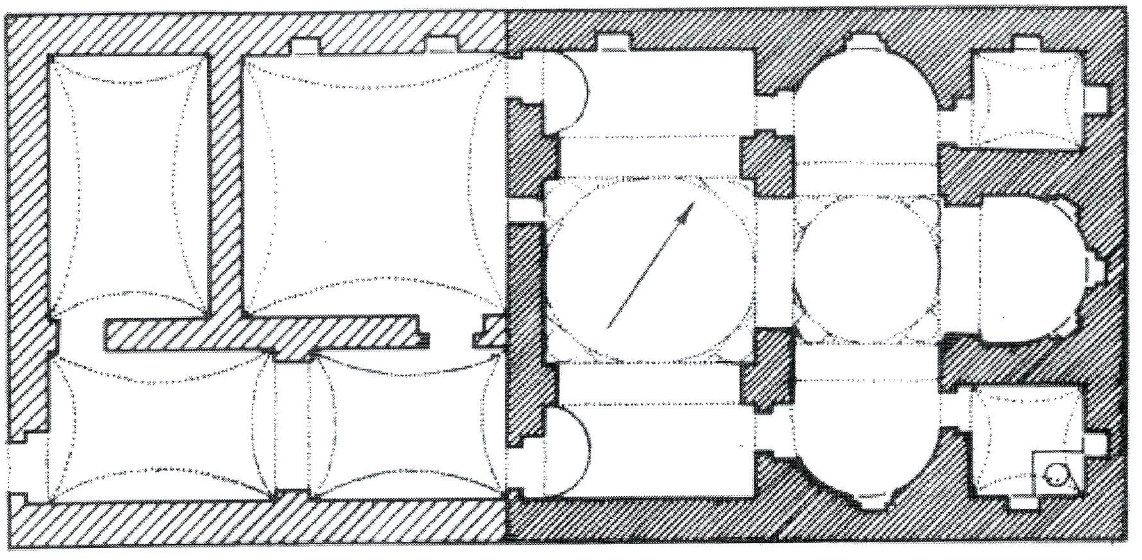
- الدعوة لعمل موقع إلكتروني لتنشيط خدمات التسويق والبيع للمقومات السياحية والخدمية بأخميم من خلال التسويق الإلكتروني.
- عمل برامج الزيارة التخيلية للمنطقة وتسويقها إلكترونيًّا من خلال الموقع الإلكتروني.
- اقتراح أشكال إلكترونية للتسويق السياحي لأخميم من خلال التليفون المحمول المتصل بالإنترنت.
- إنشاء مركز معلومات سياحي بالمنطقة يستمع فيه السائح لتاريخ المنطقة وتطورها والأديرة الأثرية بها من خلال الأسطوانات المدمجة أو شرائط الفيديو وبلغات متعددة.
- توفير أماكن إقامة مميزة وخدمات سياحية على جودة عالية تسهم في تعدد الزيارة للأديرة بصفة متصلة وليست الرحلة السريعة كما هو متبع حاليًّا.
- توحيد الجهود بين وزارة السياحة ممثلة في الهيئة العامة للتنشيط السياحي ومحافظة سوهاج والاتحاد الدولي للسياحة الإلكترونية IOETI؛ من أجل الدعاية والتسويق السياحي الإلكتروني للمنطقة.
- استغلال شهرة أخميم بصناعة النسيج في جذب السائحين لمشاهدة صناعة النسيج والتسوق بجانب زيارة الأديرة.

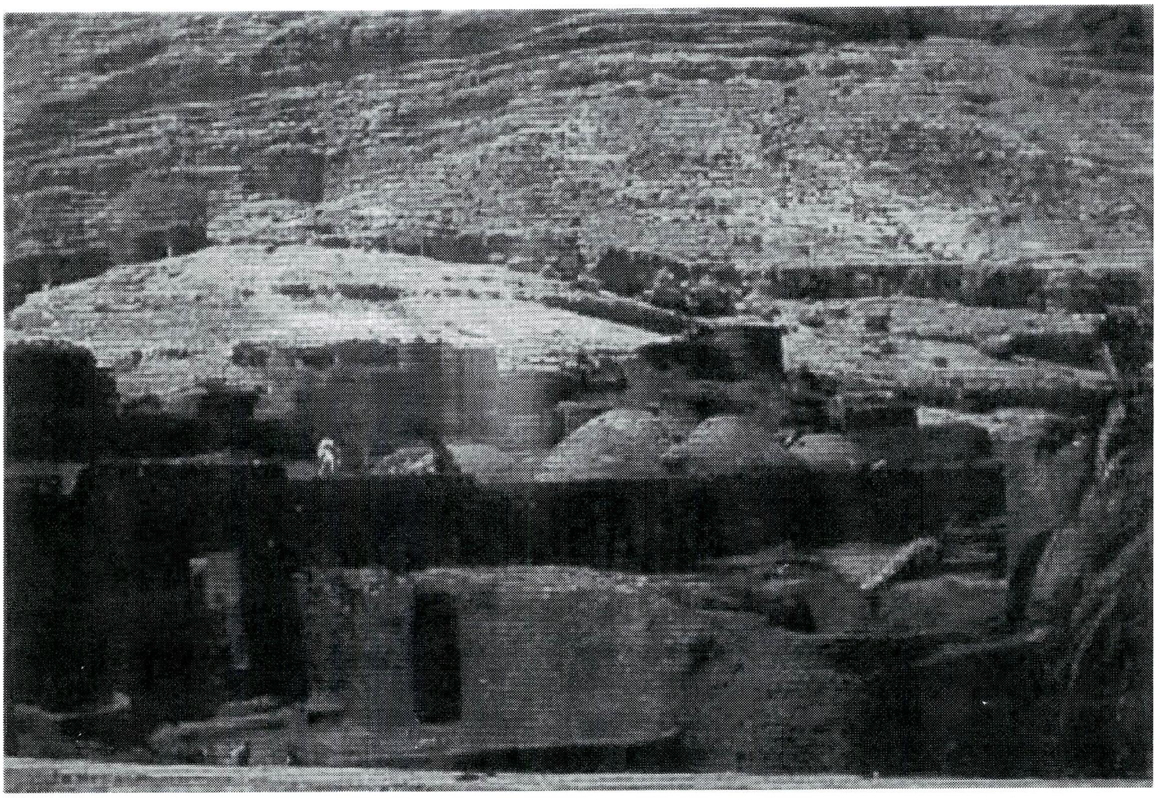


خريطة ١ خريطة لمحافظة سوهاج.

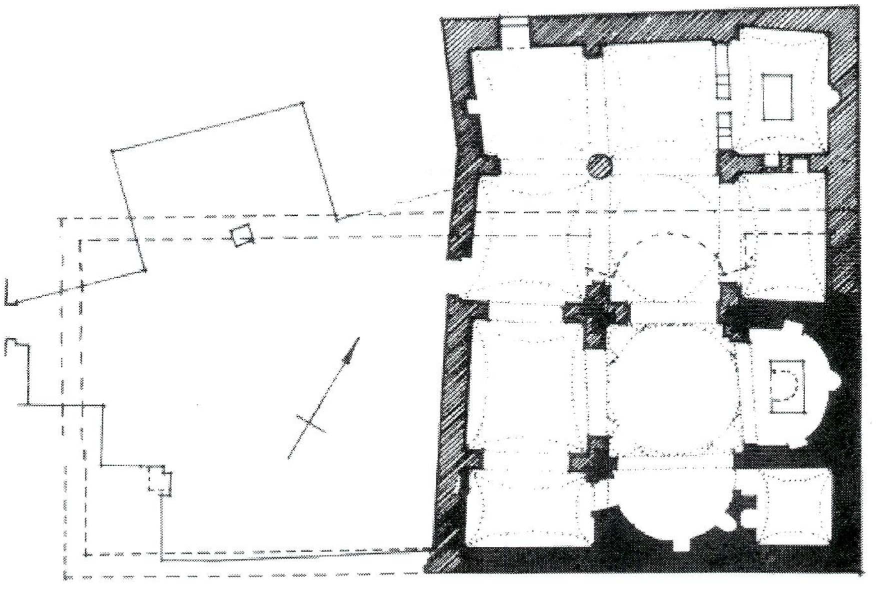


خريطة ٢ خريطة لمحافظة سوهاج.



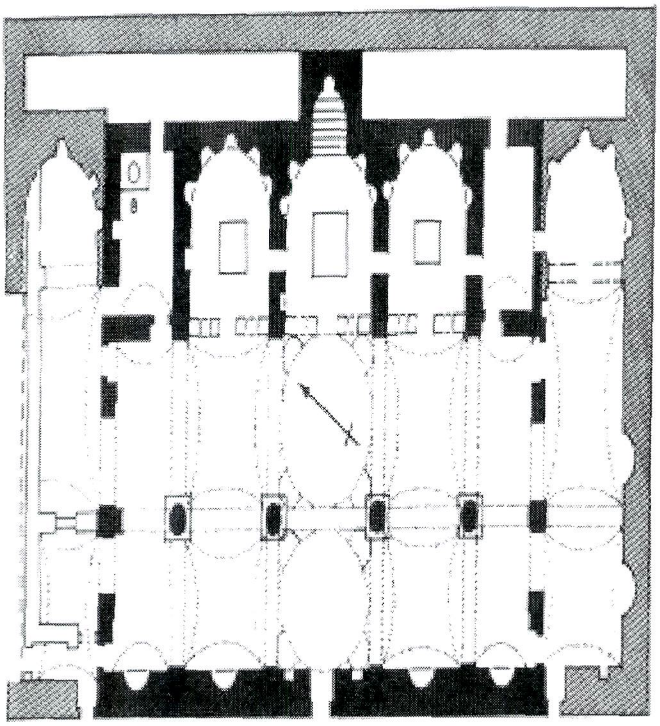


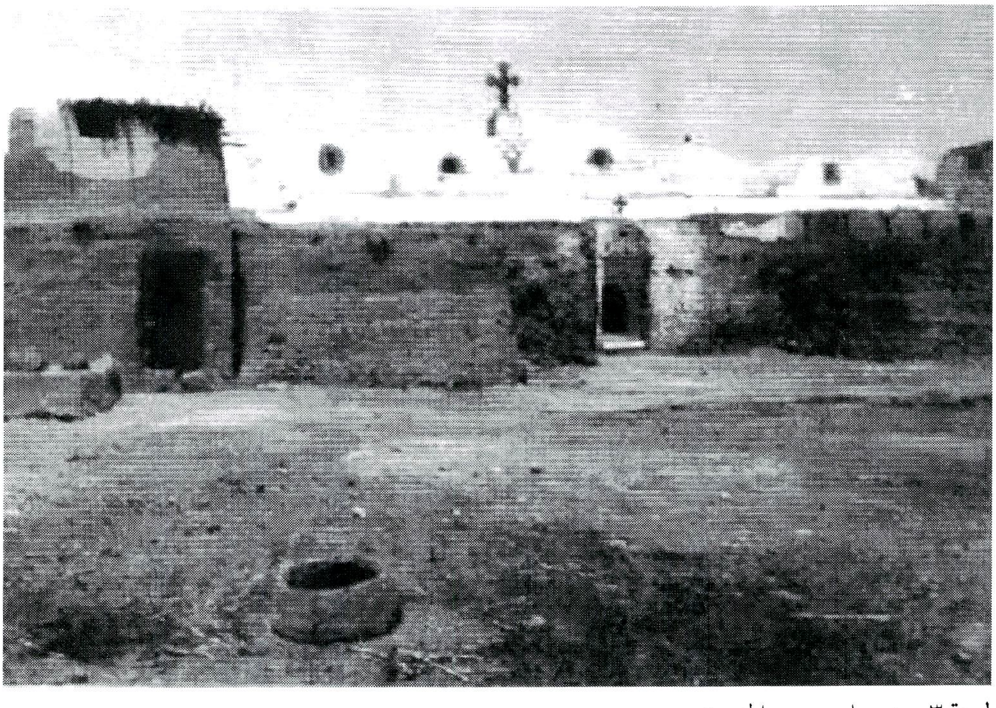
لوحة ١ دير الأنبا توماس السائح، شمال شرق أخميم، سوهاج.



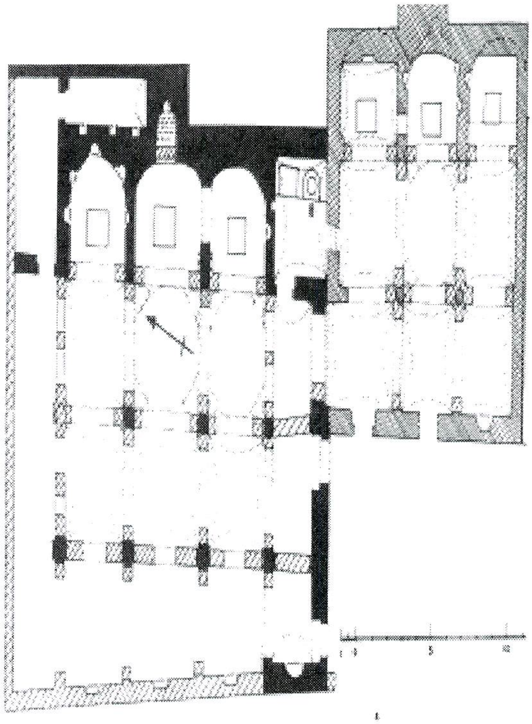


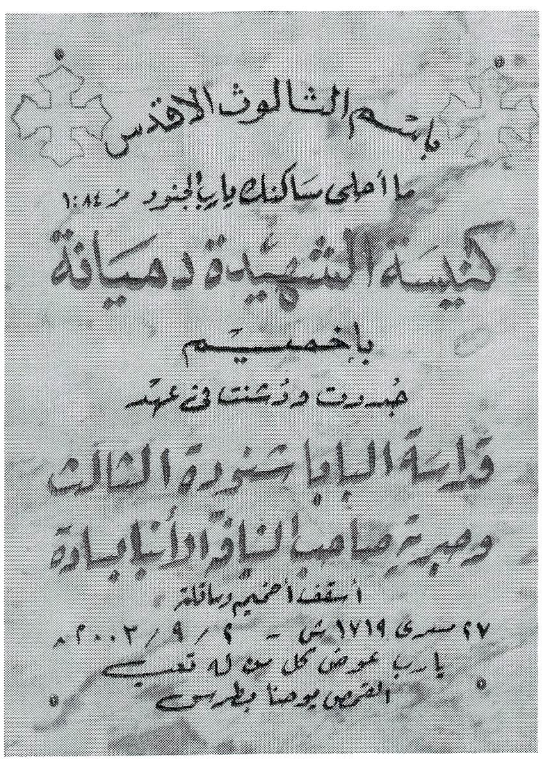
لوحة ٢ دير الأنبا باخوم وضالوم شام بالصوامعة شرق أخميم، سوهاج.



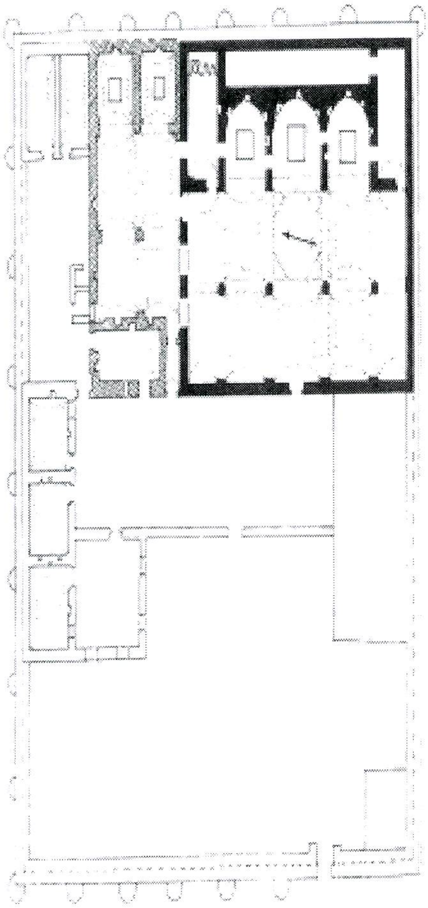


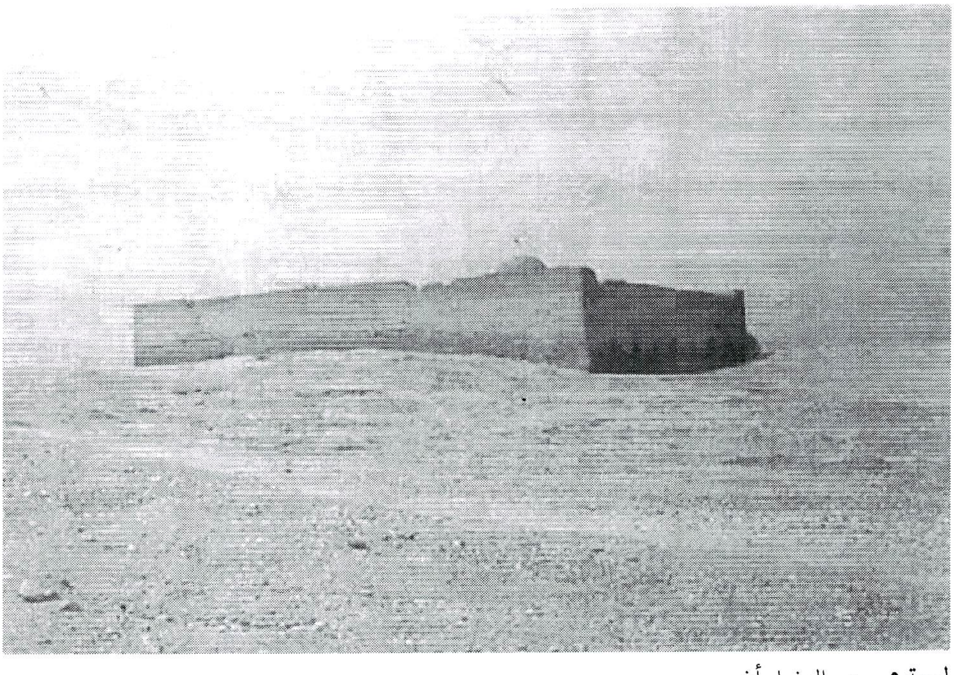
لوحة ٣ دير مار جرجس الحديدي.



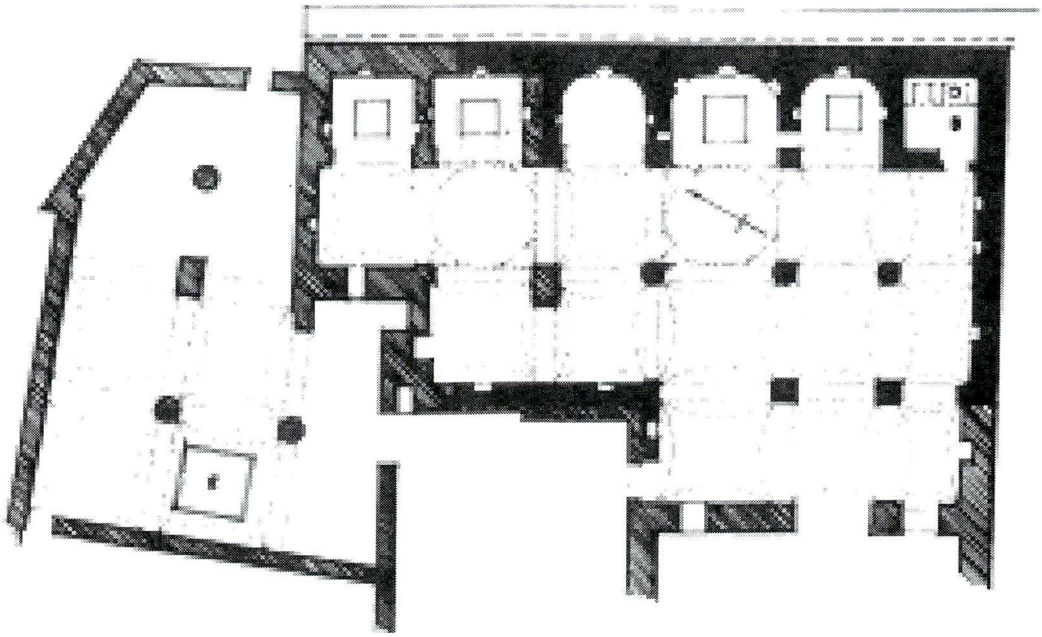


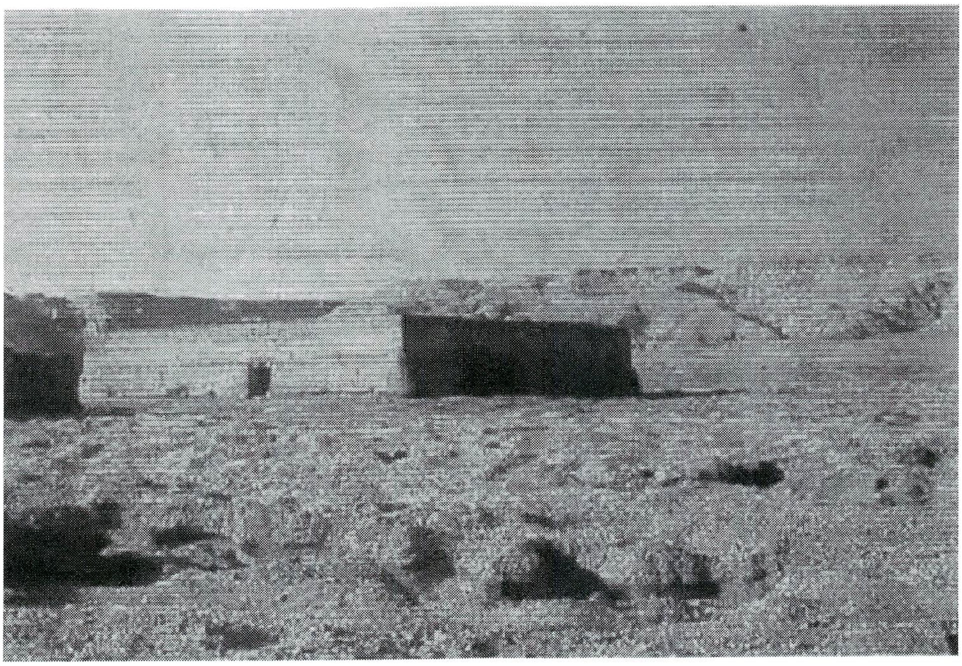
لوحة ٤ كنيسة الشهيدة دميانة.



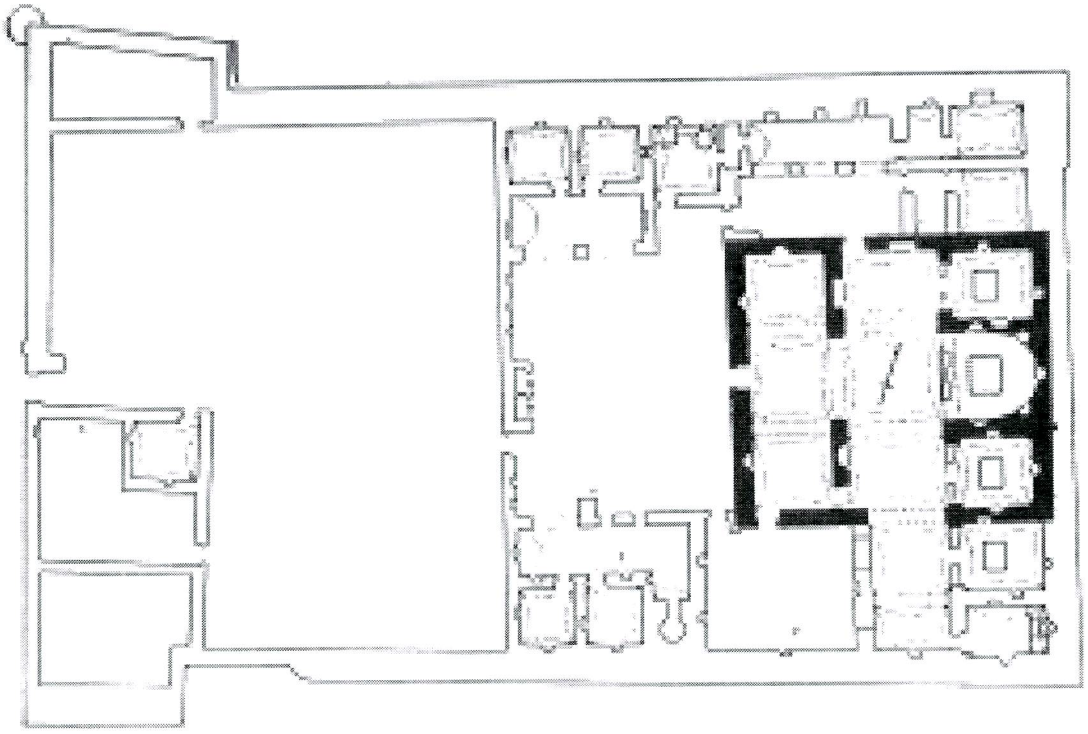


لوحة ٥ دير العذراء أخميم.



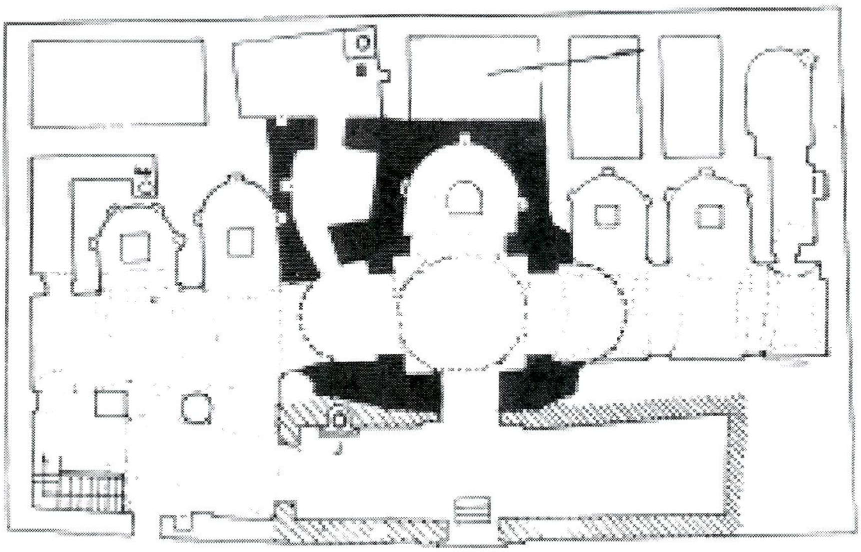


لوحة ٦ دير الملاك ميخائيل – السلاموني.



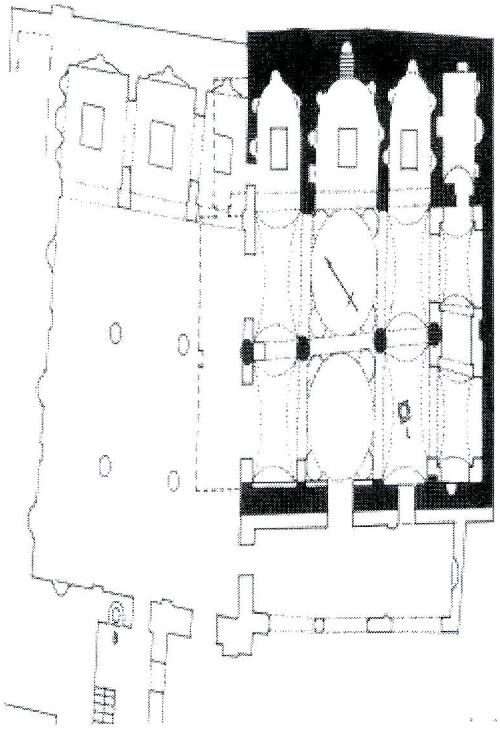


لوحة ٧ دير الشهداء.





لوحة ٨ دير الأنبا بسادة شرق المنشأة.





لوحة ٩ دير السبعة جبال.



لوحة ١٠ كنيسة أبي سيفان.



لوحة ١١ كنيسة أبي سيفان.

الباب الثاني

الفن

دراســـة تحليلية للأصول المصرية القديمة في بعض الفنون الصغرى القبطية

ناجح عمر علي*

مقدمة

يعتبر الفن القبطي ممثلاً لحلقة من حلقات التواصل الحضاري لمصر، فهو يربط ما بين حضارتين؛ إحداهما الحضارة المصرية العريقة مرورًا بالعصر اليوناني الروماني متأثرًا بها والأخرى الحضارة الإسلامية اللاحقة للحضارة القبطية مؤثرًا فيها. ولقد أطلق على الفن المصري القديم اصطلاحًا الفن القبطي[١] منذ الاعتراف بالمسيحية دينًا رسميًا للبلاد ليس فقط في مصر بل في معظم أرجاء الإمبراطورية الرومانية بشقيها الغربي وكذلك الشرقي الذي أطلق عليه العصر البيزنطي خاصة خلال القرن الرابع الميلادي، فقد سُمح لأهل مصر باتخاذ ما يرونه مناسبًا لنشر تعاليم المسيحية.[٢]

كذلك يعتبر الفن القبطي من الفنون الشعبية المحلية؛ لعدم تعهد القائمين على حكم مصر به، فهو يمثل عادات وتقاليد مصرية أصيلة نابعة من عادات الشعب وتقاليده، مستوحيًا خصائصه من الظواهر الطبيعية، ومستمدًا أصوله من ظروف الحياة ولونها التي سادت أرض مصر، ومعتبرًا قوامه الروحي الدين الجديد «المسيحية»، ومحتفظًا بالكثير من الخصائص الفنية المصرية القديمة.[٣]

ونتيجة لذلك كان هناك وازع للبحث في الأصول المصرية القديمة لبعض الفنون الصغرى القبطية. وهي إحدى فروع الفن القبطي الذي يعتبر في شتى مجالاته وريثًا للحضارة المصرية

---

* أستاذ مساعد، قسم الآثار المصرية، كلية الآثار، جامعة الفيوم.

١) هي اللفظة المأخوذة من الأصل المصري القديم (*Hwt-K3-Ptḥ*) والتي تعني «معبد روح بتاح» والتي حرفت في اليونانية إلى «أيجبتوس» ثم أشتق منها في اللغات الأوروبية الحديثة الكلمة الدالة على مصر Egypt, Agypten, Egitto، وعُرفت عندما فتح المسلمون مصر بالعربية «قبط». عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة (القاهرة، ٢٠١١)، ٣٤٧.

٢) W. de Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte* (Florence, 1922), 34ff; A. Badawy, *L'art copte : Les influences égyptiennes* (Le Caire, 1979); A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology: The Art of Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages* (Cambridge, 1978), 12ff; P. du Bourguet, *L'art copte [exposition]* (Paris, 1964).

٣) H. Hondelink, *Coptic Art and Culture* (Cairo, 1990), 30ff.

القديمة وما تلاها من تداخل وتزاوج للحضارات التي تعايشت معها، فقد تركز الدراسة على إبراز هذه الأصول دون الدخول في التفاصيل الخاصة بالطقوس الجنائزية القبطية.

ولقد لعب الفن القبطي دورًا تعبيريًّا غاية في الأهمية مستغلاً القيم الوراثية في الفن المصري القديم من خلال التعامل مع البُعدين، أي الطول والعرض وليس البُعد الثالث وهو العمق أو المنظور؛ إذ إن البُعد بين الطول والعرض ثابت لا يتغير، أما البُعد الثالث فهو البُعد المتغير نحو نقط التلاشي في المنظور. ولما كان المفهوم للعقيدة هو من الثوابت، فقد احتفظ الفنان المصري حتى العصر القبطي بهذا المضمون.[٤]

هذا إلى جانب استغلال الكتلة مع الفراغ في حساب لهذه الكتلة وشغلها للفراغ بإحساس جمالي يؤكد رسوخ النظام الكوني في مجال التشكيل واستغلال المجموعة اللونية وكلها من محاجر ومناجم مصر. وهي عبارة عن أكاسيد طبيعية قد لمسناها خاصة في مجال التصوير القبطي لبعض الألوان التي توضع في الأيقونة لتدل على مفاهيم ورموز معينة.[٥]

وتتناول الدراسة مجموعة من اللوحات الجنائزية وبعض الأيقونات والفنون الصغرى القبطية الأخرى على النحو التالي:

أولاً: اللوحات الجنائزية

تعتبر اللوحات الجنائزية أحد فروع الفنون القبطية الفريدة من نوعها حتى العصور الوسطى، فهي تجمع ما بين الصور المسيحية والأنماط التقليدية المصرية القديمة. ومن الجدير بالذكر أن معظم المصادر البيزنطية في الأيقونات المستخدمة من اللوحات القبطية الجنائزية، فالفن القبطي الجنائزي يحتفظ بالعديد من الموروثات المصرية القديمة المستمدة خلال العصر اليوناني الروماني.[٦]

وكانت اللوحات الجنائزية القبطية تمثل قطاعًا عريضًا في الفنون القبطية؛ نظرًا للأهمية الكبرى التي وُضعت على الممارسات الجنائزية في مصر، فهناك الكثير من الرموز العامة التي تربط ما بين اللوحات الجنائزية المصرية القديمة والقبطية رغم الاختلاف في المعتقد الديني، فالمعتقدات الجنائزية المصرية القديمة تعتقد أن روح المتوفى تتعايش مع البدن في المقبرة،

---

٤) سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، مشروع المائة كتاب (١٩٩٠)، ١٣ - ١٥.

٥) http://www.facebook.com/group.php?gid

٦) A. Abdalla, *Graeco-Roman Funerary Stelae from Upper Egypt* (Liverpool, 1992), 25–33.

ويمكن أن يكون لها تأثير على العالم المادي، فكان التقييد لبناء مقابر لوضع الموتى وتزويدهم بالقرابين الجنائزية؛ من أجل ضمان المتوفى في حياة جيدة. ويكون لزوار المقابر أداء الشعائر والطقوس والمشاركة في الولائم عند المقابر لصالح الموتى.[٧]

ومن المعروف لدينا أن اللوحات الجنائزية المصرية القديمة كانت تستخدم في تحديد مكان القرابين من أجل المتوفى، لذلك كانت توضع في المكان الفعلي للدفن، بالإضافة إلى أنها كانت توضع في أماكن أخرى؛ حيث المتوفى يمكن أن يستفيد من القرابين المقدمة للمعبود. وخير مثال لذلك لوحات أبيدوس خلال عصر الدولة الوسطى.[٨]

واستمرت اللوحات الجنائزية تلعب نفس الدور خلال العصر اليوناني الروماني في مصر كعلامة على أماكن القرابين من أجل المتوفى، وكانت توضع أحيانًا في نيشة «فجوة» بجدار المقبرة.[٩]

ومن أهم المواقع التي تعتبر نموذجًا لتحديد موضع اللوحات الجنائزية القبطية في موقعها الأصلي بالمقبرة منطقة دير الأب أرميا، والتي تقع على الحافة الجنوبية من جبانة منف جنوب الطريق الصاعد لهرم الملك أوناس بسقارة، والتي ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والتاسع الميلاديين. وقد أتاح ذلك للعلماء تقييم أهمية الطقوس المتعلقة بهذه اللوحات ودعوة الزائرين لتلاوة الطقوس، وهي طريقة كانت تستخدم خلال العصرين المصري القديم واليوناني الروماني في مصر.[١٠]

١) لوحة ١

لوحة جنائزية توجد بالمتحف القبطي بالقاهرة، وتأخذ رقم ٤٨٤، وعليها نقش بالغائر لصاحب اللوحة في وضع واقف متعبد، ويرتدي رداءً طويلاً وتحيط برأسه الهالة النورانية التي تميز بها الفنان القبطي عن الفنان البيزنطي في تصوير صور الشهداء والقديسين، وأحيانًا يضع تاجًا أيضًا في حين أن الفنان البيزنطي كان يرسم تاجًا فقط على رأس القديس، وعلى يسار صاحب اللوحة يوجد نقش لطائر في الجزء العلوي، أما الجزء السفلي فيوجد به نقش لمائدة قرابين عليها ثلاثة أرغفة من الخبز.

---

٧) G. Vikan, 'Meaning in Coptic Funerary Sculpture', *Göttinger Orientforschungen. Reihe 2, Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst*, vol. 2 (1986), 15–24.

٨) J.P. Allen, *Middle Kingdom* (Cambridge, 2000), 358ff.

٩) Abdalla, *Graeco-Roman Funerary Stelae from Upper Egypt*, 30ff.

١٠) Vikan, *Göttinger Orientforschungen. Reihe 2, Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst*, vol. 2, 15–24.

التحليل

نلاحظ في هذه اللوحة أحد الأصول المصرية القديمة؛ وهي مائدة القرابين التي ظهرت في الفن المصري القديم منذ العصر العتيق منقوشة على اللوحات السقفية التي عُثر عليها في مقابر الأفراد بمنطقتي آثار سقارة وحلوان بواسطة زكي سعد،[١١] ثم استمرت منقوشة على اللوحات الجنائزية على مدار التاريخ الحضاري المصري القديم.[١٢]

وهنا تقليد لموائد القرابين المنقوشة على اللوحات السقفية، فكانت مائدة القرابين بسيطة في شكلها؛ فهي عبارة عن قائم رأسي وحامل أفقي يعلوه ما بين رغيفين إلى ثلاثة أرغفة بالوضع الرأسي.[١٣] فلم تخلُ موائد القرابين المنقوشة على اللوحات الجنائزية في الحضارة المصرية القديمة من أرغفة الخبز، فهو من أهم عناصر الحياة ويرتبط بعين حورس التي كانت تمثل جميع أنواع الخبز المنقوش على موائد القرابين.[١٤]

٢) لوحة ٢

جزء علوي من لوحة جنائزية توجد بالمتحف القبطي بالقاهرة، ويتكون هذا الجزء من قمة مستديرة للوحة يشغلها قرص الشمس المجنح الذي تتدلى منه لأسفل حيتا الكوبرا.

أما الجزء السفلي فهو مكسور ومعظمه مفقود، ولكن الجزء المتبقي يوجد به صاحب اللوحة يمتطي جوادًا ويغطي رأسه الهالة النورانية سمة الفن القبطي.

التحليل

تأثر الفنان في هذه اللوحة بالعديد من الرموز العقائدية المصرية القديمة والتي تتمثل في:

أ) القمة المستديرة للوحة: شاع هذا النوع في اللوحات التذكارية والجنائزية في الحضارة المصرية القديمة حيث القمة المستديرة، والتي يعتقد فيها فيستندورف Westendorf أنها ربما تُعد تقليدًا لقوس السماء وأنها تمثل مسار الشمس والتي يشغلها في الغالب علامة *Pt* المصرية القديمة والتي ترمز إلى السماء مع وجود علامتي *w3s* على جانبي اللوحة تحملها وتثبتها. وبذلك تكون قاعدة اللوحة تمثل الأرض وقمتها تمثل السماء وجانباها يمثلان

(١١ Z.Y. Saad, *Ceiling Stelae in Second Dynasty Tombs, From the Excavations at Helwan* (Cairo, 1952).

(١٢ Lacau, *Stèles du Nouvel Empire* (Le Caire, 1909), pl. VI, *CGC* 34008; pl. XLVIII, 34099; pl. L, 34102.

(١٣ Saad, *Ceiling Stelae*, pl. XIX.

١٤) إيمان محمد المهدي، الخبز في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، ١٩٩٠)، ١٩٨ – ٢٠٠.

دعامات السماء. وبذلك يكون المتوفى المصور على اللوحة قد ضمن لنفسه حياة سرمدية في معية المعبودات الكونية فيما بين السماء والأرض.[١٥]

ب) **قرص الشمس المجنح المنبثق منه حيتا الكوبرا**: يرجع أقدم تصوير لهذا المنظر إلى معبد «ساحو-رع» أحد ملوك الأسرة الخامسة، أما قرص الشمس المجنح فقط فيرجع أقدم نقش له على بعض اللوحات الجنائزية التي تؤرخ للعصر العتيق،[١٦] أما حيتا الكوبرا فهي ترمز لازدواجية أرض مصر، والرمز بأكمله يعبر عن الحماية والأمان.[١٧]

٣) لوحة ٣

لوحة جنائزية من الحجر الرملي وتوجد بالمتحف القبطي، وتؤرخ للقرن الرابع الميلادي، وقد عُثر عليها بمنطقة دير الأنبا أرميا، وهي عبارة عن شاهد قبر مستطيل الشكل ترتكز الواجهة المثلثة على عمودين يعلوهما تاجان تخرج منهما أفرع نباتية، وفي قاعدة اللوحة نقش لكتابة قبطية وبالوسط نقش يمثل درجات سلم رمز القيامة أو الصعود أو النصر يعلوها الصليب.

التحليل

يلاحظ من الأصول المصرية القديمة المنقوشة على هذه اللوحة العلامة الهيروغليفية التي تشبه السلم وهي ترمز إلى تدرج الصعود إلى السماء، وهي مرتبطة بتدرج التل الأزلي في الفكر والمعتقد الديني بهليوبوليس، وهي الفكرة التي شغلت فكر ومعتقد ملوك مصر في تطور المقابر الملكية عصر الدولة القديمة من شكل المصطبة إلى المصطبة التي تأخذ الشكل المتدرج وصولاً لمقبرة زوسر المتدرجة في سقارة حتى الارتقاء والوصول للشكل الهرمي الكامل في عهد الملك سنفرو مؤسس الأسرة الرابعة والذي يرمز في قمته إلى التل الأزلي.[١٨]

وقد أشارت بعض نصوص الأهرام إلى فكرة صعود الملك إلى السماء ففي التعويذة رقم ٦٨٤، الفقرة ٢٠٥٣ النص التالي:[١٩]

---

١٥) W. Westendorf, 'Altagyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschiissigen Himmelsbahn', *MAS* 10 (1966), 748.

١٦) R. Hölzl, 'Round Topped Stelae from the Middle Kingdom to the Late Period: Some Remarks on the Decoration of Lunettes,' in *Atti del VI Congresso Internazionale di Egittologia*, vol. 1 (Turin, 1992), 285.

١٧) A. Gardiner, 'Horus the Behdetite', *JEA* 30 (1944), 47.

١٨) A. Saleh, 'The So-Called 'Primeval Hill' and Other Related Elevations in Ancient Egyptian Mythology', *MDAIK* 25 (1969), 110–120; R. Stadelmann, 'Origins and Development of Funerary Complex of Djoser', *Studies in Honor of William Kelly Simpson* (Boston, 1996), 787–800.

١٩) R.D. Faulkner, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts* (Oxford, 1969), utt. 684, 2053.

šd.sn(N) ir pt ir pt ḥr ḥtyt n snṯr

'هم يأخذون الملك إلى السماء، إلى السماء، فوق دخان البخور'.

حتى هنا في الفنون القبطية فهي ربما ترمز إلى صعود السيد المسيح.

٤) لوحة ٤

لوحة جنائزية تؤرخ للقرن السادس الميلادي وتوجد بمتحف برلين بألمانيا، وتنقسم إلى جزأين؛ فالجزء العلوي الذي يأخذ شكل المثلث يوجد به نقش للصليب الذي يأخذ علامة *ʿnḫ* المصرية القديمة.

أما الجزء الثاني فيوجد على جانبيه عمودان متوجان بزخارف نباتية، ويتمثل صاحب اللوحة واقفًا رافعًا يديه في وضع تعبد ويحيط برأسه الهالة النورانية.

التحليل

تأثر الفنان القبطي في تعبيره لشكل الصليب بالعلامة الهيروغليفية *ʿnḫ* والتي ترمز إلى الحياة عند المصري القديم، وتنقش أحيانًا سلاسل من علامات *ʿnḫ* تتدفق على الملك كرمز القوة المتجددة للماء، وفي حالة ارتباطها بهذه الرمزية نراها في أواني السكب التي تحمل الماء المستعمل في الاحتفالات المقدسة، وكثيرًا ما تظهر في اقتران مع علامة *ḏd* وصولجان *w3s*.[٢٠]

وتوجه المعبودات في عدد من المناظر الطقسية شارة *ʿnḫ* مصحوبة أحيانًا بشارة *w3s* نحو أنف الملك أو يهبها المعبود للملك. وهذا لا يتم إلا مع الملك فالبشر لن يتحملوا ملامسة الجوهر الشمسي؛ لأن بنيتهم الضعيفة لم تبلغ مرتبة سمو العاهل الذي اصطفاه المعبود، ففي عصر العمارنة كانت الكتابات الرمزية تمسكها أيدٍ تعبر بالصورة عن خيرات آتون المشعة. وتتوجه قوة الشمس دائمًا نحو الزوجين الإلهيين وحدهما. وقد حرص إخناتون أكثر من أي ملك آخر على أن يكون الوسيط الوحيد بين آتون ورعاياه. ومن المعلوم أن شارة *ʿnḫ* موجودة بصفة عامة في يد المعبودات؛ ولذا فقد آلت إليها الحياة والقدرة على منحها، ومع ذلك يحمل

---

٢٠) ريتشارد هـ. ويلكنسون، قراءة الفن المصري، دليل هيروغليفي، للتصوير والنحت المصري القديم، ترجمة: يسرية عبد العزيز (القاهرة، ٢٠٠٧)، ١٨٢.

الملك تلك الشارة، ولكن ليس فقط عندما يصور على هيئة معبود؛ فعلى سبيل المثال يمسك سنوسرت الأول مرارًا *ꜥnḫ* على جدران أعمدة المقصورة البيضاء مع أنه لم يؤله.[٢١]

وبهذه الطريقة تم التعبير عن دوره كوسيط فجوهره الخارق للطبيعة يسمح له بأن يتلقى بشكل مباشر من جانب المعبودات أو الشمس قدرات المعبود الخالق، التي يرمز إليها *w3s*، *ꜥnḫ*، ولا يستطيع أي فرد عادي أن يستوعب تلك القدرات المتأججة. وقد تم إعداد الملك لتلك المواجهة الخطرة، وهو لا يزال حدثًا، فقد اختارته الشمس منذ حمله؛ لأن المعبودات أرضعت وريث العرش ومنحته حيوية تتجاوز قدرات البشر؛ وذلك بفضل الكتابات الرمزية المتراكبة التي تبثها المرضعات الإلهيات وإرضاعه موهبة *w3s*، *ꜥnh*، وبذلك يتهيأ الملك لتلقي القدرات الشمسية ليتولى بعد ذلك مهمة ثقل الحياة. وتتجلى هذه الفكرة في المحراب الأبيض الخاص بالملك سيتي الأول في معبده بأبيدوس؛ حيث نرى الملك، وهو يحمل ليس مجرد شارة عنخ واحدة في يده، بل ثلاث شارات للتعبير عن التعددية، فالملك مكلف بمضاعفة ما وهبته له المعبودات وبنشره على نطاق واسع وهو يتيح الوجود لرعاياه بوظائفه الإدارية، ويعيد لكائنات اللا مرئي الحياة التي عهدوا بها إليه عن طريق وظائفه الكهنوتية، وهكذا يكون الفرعون «الشمس» فعلاً بين البشر؛ إذ إنه يمنح الحياة أيضًا،[٢٢] وهي دلالة تأثر بها الفنان القبطي في تعبيره عن الصليب والذي يرمز إلى الحياة.

٥) لوحة ٥

لوحة تأخذ الشكل المستطيل وتوجد بمتحف المتروبوليتان للفنون، وتبدأ بزخارف هندسية وشكل الصليب ثم كتابات قبطية، ويلي ذلك زخرفة نباتية بالنقش الغائر، وأخيرًا نقش بارز للصليب على هيئة علامة *ꜥnḫ* المصرية القديمة.

التحليل

هذه اللوحة تؤكد نفس المعنى للوحة السابقة مباشرة في إظهار الفنان علامة الصليب مشابهة للعلامة الهيروغليفية *ꜥnḫ*، وربما لعبت نفس المعنى في مفهوم الفن القبطي أي أنها ترمز إلى الحياة والأبدية التي يهبها السيد المسيح عليه السلام للبشر.

---

٢١) P. Lacau, H. Chevrier, *Une chapelle de Sésostris Ier à Karnak* (Le Caire, 1956), scènes 1 a, 3, 6, 9, 13, 14, 19.

٢٢) إيزابيل فرانكو، أساطير وآلهة «نفثات رع إله الشمس» (القاهرة، ٢٠٠٥)، ٢٣٣ – ٢٣٥.

٦) لوحة ٦

لوحة مستطيلة الشكل توجد بالمتحف القبطي بالقاهرة وتأخذ القمة المستديرة، ولها إطار ذو زخارف نباتية. وفي الجزء العلوي نقش بالبارز لشكل مثلث بداخله بعض الزخارف النباتية. ويلي ذلك نقوش أخرى تمثل أوراقًا نباتية يتوسطها شكل الصليب، وأسفل ذلك نقش لطائر النسر ناشرًا جناحيه.

التحليل

شُبه النسر في المعتقد القبطي بالمؤمن الذي يتجدد شبابه ولا يشيخ (مز ١٠٣ : ٥) ويذكر القمص تادرس يعقوب؛ ربما لأن النسر يُعمّر كثيرًا، أو من أجل القصة المشهورة عن طائر العنقاء الذي يتجه نحو هيكل الشمس في مصر، ويموت بعد أن يكون قد أعد لنفسه موضعًا يدفن فيه ثم يقوم من جديد.

وفي الفن المسيحي يرمز النسر للإنجيلي يوحنا، ويُشير للاهوت المحلق في الأعالي كما للقيامة، وفي نفس الوقت أيضًا يُشير للقوة الغاشمة، فقد استخدم الفرس النسر شعارًا لدولتهم القديمة؛ لذلك وصفهم أشعياء النبي بالكاسر من المشرق. (إش ٤٩: ١١).[٢٣]

وهو من الأصول المصرية القديمة، فكان يرمز إلى المعبودة نخبت؛ معبودة الكاب في جنوب مصر منذ العصور المبكرة والتي رمزت لمصر العليا، وظهرت مع المعبودة واجيت؛ رمز مصر السفلى في الفن المصري القديم تعبيرًا عن ازدواجية أرض مصر.

وظهر النسر أيضًا مع الثعبان في رسم النبتي Nebty؛ أحد الألقاب الملكية الخمسة والذي يُلَقَّب به الملك عند ارتقائه عرش مصر، وأحيانًا ما يُوضَعا معًا على جبين الملك، ويرمز أيضًا إلى المعبودة موت التي عُبدت في صورة بشرية كرفيقة لأمون في طيبة، ويمثل أيضًا عددًا من المعبودات المؤنثة؛ مثل إيزيس وحتحور. والصور المتكونة للنسر والجعران قد تصور المعبودة نيت والمعبود بتاح في اتحادهما الجنسي. ويظهر أيضًا ناشرًا جناحيه ليحمي أشكالاً أو رموزًا في الحلي كتعويذة وغيرها، ويُرى وهو يحمي الملك في كثير من المناظر في المعابد والمقاصير.[٢٤]

٢٣) القمص تادرس، دليل شرائع التطهير، ١٢ وما بعدها.

٢٤) F. Fleming, A. Lothian, *The Way to Eternity: Egyptian Myth* (London, 1997), 80ff؛ وانظر أيضًا: ريتشارد هـ. ويلكنسون، قراءة الفن المصري، ٩٠ - ٩١.

٧) لوحة ٧

قطعة مستطيلة الشكل تؤرخ للقرن السادس الميلادي، وهي من الحجر الرملي وتوجد بالمتحف القبطي بالقاهرة، وارتفاعها ٣٤سم والعرض ٤٤سم، وتمثل ميدالية مضفورة بالنقش البارز وسط نسرين متقابلين يقفان على غصن نباتي يخرج من وسطها ويظهر من خلاله ثمار تشبه الرمان. وفي وسط الميدالية توجد زهرة ذات ست بتلات، وهي ترمز لطغراء السيد المسيح. والترتيب هنا فيه نوع من التماثل، وهو سمة مميزة في الفن القبطي.

التحليل

منذ العصور القديمة كان النسر يرمز إلى الانتصار، وفي السياق القبطي يرمز إلى القيامة بمعنى تجدد الحياة فيتجدد مثل النسر شبابك، ويمثل الحياة الجديدة بعد العماد. ويرمز النسر أيضًا إلى السيد المسيح.[٢٥]

ثانيًا: الأيقونات

الأيقونة هي كلمة يونانية تعني «صورة» ولكنها مع انتشار المسيحية اكتسبت أهمية خاصة وأصبحت تطلق اصطلاحًا على الصورة الدينية المسيحية التي تصور السيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين. ورغم أنها أصبحت تمثل جزءًا له أهمية في الفن المسيحي، فيبدو أنها لم توجد في المراحل الأولى من تاريخ المسيحية.[٢٦]

ولقد عبَّرت الأيقونات القبطية القديمة منذ القرون القديمة عن مدى عمق وروعة وبساطة التعبير الفني وتألقه وكيف نجح في توضيح وتوصيل المعنى اللاهوتي لقصة الأيقونة حتى للعامة الذين يعجزون عن قراءة اللغة المكتوبة، فكانوا يقرأون الأيقونة من خلال النظرة الأولى لها عند دخولهم كنائسهم. وكما أن للأيقونة القبطية فلسفة كنسية روحانية تساعد على ترسيخ الإيمان والمعرفة في الشعب، فتعتبر أيضًا عظة وكتابًا مرسومًا مسجلاً بلغة بسيطة جامعة يقرأها الكل دون تمييز بين إنسان وآخر، ويترجمها الجميع بلغة البساطة وكأنها كتاب أو عظة ملتمسين فيها ما تعجز المؤلفات عن الإفصاح عنه.[٢٧]

٢٥) B. Walker, *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects* (San Francisco, 1988), 45; C.G. Liungman, *Dictionary of Symbols* (New York, 1991), 282; M. Bruce-Mitford, *The Illustrated Book of Signs and Symbols* (London, 1996), 58.

٢٦) عزت زكي حامد قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار والفنون القبطية (الإسكندرية، ٢٠٠٠)، ٢٣٤ - ٢٤٦.

٢٧) J. Heijer, 'Miraculous Icons and Their Historical Background', in H. Hondelink (ed.), *Coptic Art and Culture* (Cairo, 1990), 89ff.

ويستطيع الأميون العاجزون عن قراءة الكتب أن يذكروا الأعمال المملوءة شجاعة التي قام بها القديسون بإخلاص، وهكذا تلتهب فيهم الغيرة على القيام بأعمال بطولية مجيدة تستحق المديح على الدوام، مستبدلين الأرض بالسماء، مفضلين غير المنظورات على الأمور المرئية، مستعينين بموضوعات مستمدة من القصص والأحداث الدينية، غير أن هناك صورًا للسيد المسيح والسيدة العذراء والملائكة والرسل والشهداء والقديسين وموضوعات أخرى من الكتاب المقدس وتاريخ الكنيسة.[٢٨]

فالأيقونة قديس ماثلة أمامنا بالحقيقة فعندما نتأمل الأيقونة لا نقف عند حدود جمال الفن أو عدمه، ولكنها ترفع الفكر إلى ما وراء الألوان والمادة، إلى شخص صاحبها، وتمزج مشاعرنا بمشاعره لنعيش المعنى اللاهوتي ونتأثر به، حينئذ نقرأ فيها قصة حياة صاحبها كلها في نظرة واحدة وتملؤنا بعواطف جديدة من حياته المنيرة. فهي تنطق بجهاده الذي قدمه وتشهد للأكاليل التي نالها وتهتف بالمجد العتيد أن يتمجد به؛ وذلك لأن الأيقونة القبطية تعبر عن إيحاءات باللون والرمز والمعنى اللاهوتي لتشمل من كل الجوانب إعطاءنا صورة واضحة عن موضوعها وقصتها ومغزاها الروحاني.[٢٩]

وكانت الأيقونة ترسم عادة على لوح خشبي، ثم أصبحت ترسم أيضًا على نسيج سميك وربما على الجلد أحيانًا. ولأهميتها الدينية أصبح في استطاعة الأفراد اقتناؤها في منازلهم إلى جانب وجودها في الكنيسة. وسرعان ما تغير الموقف لدى الأفراد من هذه الأيقونات التي اكتسبت قداسة مستمدة من قداسة من تمثله سواء في الكنيسة أو في البيت، وبدأ الناس – في البيئات التي يغلب عليها البساطة وينتشر الجهل – يتسامعون عن أيقونات تتكلم وتأتي بالمعجزات. وكان رد الفعل هو إقبال الناس على إحاطة الأيقونات بهالة من القداسة فحُرقت لها البخور وأوقدت لها الشموع وقبلت وعُطرت وعُلقت عليها الأكاليل، واستجابت الكنيسة لهذه العاطفة الدينية، فقام القساوسة بتكريس الأيقونة وأداء ما يلزم من طقوس.[٣٠]

وظهرت حركة قاومت هذا الاتجاه ورأت فيه نوعًا من الوثنية وبلغت أوجها في القرن الثامن الميلادي حين بدأ الإمبراطور ليون الثالث في سنة (٧٢٦م) هجومًا على الأيقونات أصبح يعرف

٢٨) K. Weitzmann, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian Iconography* (Harvard, 1960), 46–68.

٢٩) W. Worrell, *The Coptic Manuscripts of the Freer Collection* (New York, 1923), 370–375.

٣٠) L. Langen, 'Icon-Painting in Egypt', in H. Hondelink (ed.), *Coptic Art and Culture* (Cairo, 1990), 55–72.

بحركة تدمير الأيقونات. واستمر هذا الصراع ما يزيد على قرن من الزمان حتى هدأت الموجة المعادية، وتم الاتفاق في عام (٨٤٣م) على إعادة تعليق الأيقونات.

ومن الجدير بالذكر أن حركة التدمير التي عمت الإمبراطورية البيزنطية في القرنين الثامن والتاسع قضت على الأيقونات القديمة، ولم ينجُ منها سوى تلك الأيقونات التي وجدت في أماكن خارج حدود الإمبراطورية البيزنطية. ومن أهم هذه الأماكن دير سانت كاترين والذي يضم أهم مجموعة من نوعها في العالم الآن؛ نظرًا لقدمها واستمرارها منذ القرن السادس الميلادي ولروعة بعض نماذجها من ناحية القيمة الفنية.[٣١]

ومن الطريف أن طريقة الرسم والتلوين التي استخدمت في الأيقونات الأولى في دير سانت كاترين من حيث رسمها على ألواح الخشب واستخدام ألوان الشمع هي نفس الطريقة التي استخدمت في صور مومياوات الفيوم الوثنية مما يرجح الرأي القائل بأن بداية فن الأيقونة في دير سانت كاترين وقع تحت تأثير فني مباشر. وربما كان استمرارًا لفن صور المومياوات بالفيوم والتي ترجع إلى القرن الثاني الميلادي.[٣٢] ومن أهم الأيقونات التي تبرز فيها السمات الفنية للأصول المصرية القديمة ما يلي:

١) لوحة ٨

هذه أيقونة تمثل رحلة السيدة العذراء إلى مصر بالمتحف القبطي بالقاهرة. ومن الملاحظ أنه مع بداية المسيحية اتصلت مصر بالعائلة المقدسة اتصالاً مباشرًا؛ حيث يُذكر في الإنجيل أنه تجنبًا لما قد يحدث من أذىً يقع على الطفل المسيحي بعد أن تبين للسيدة العذراء أن خطيرًا يتهدده من المدعو هيرودوس الروماني فاتجهت به إلى مصر. ومن المعروف أن القصة في الإنجيل مختصرة وتصور أن وحيًا من السماء أمر السيدة مريم عليها السلام بالهروب إلى مصر، وأخذت معها ابنها السيد المسيح عليه السلام، إلا إنه كان لزامًا أن يصطحبها يوسف النجار لكي يتحمل كرجل تبعية الرحلة الطويلة من بيت المقدس عابرة الصحراء بسيناء فالمنطقة الشرقية لمصر، ثم ما قيل بشأن اختبائها في مغارة أبي سرجه بمنطقة حصن بابليون، وهل كان ذلك لخوفها ممن يقتفي أثرها أم لخوفها؛ حيث صدر أمر من ولاة الرومان في مصر بتعقب مثل هذه الحالات النادرة؟

---

٣١) M.L. Bierbrier, *Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt* (London, 1997), 10–17.

٣٢) E. Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt* (London, 1995), 13–17, 30–33, 80–85.

وبالرغم من أن الإنجيل لم يسترسل في تفاصيل هذه الرحلة، فإن الثقافة المحلية القبطية شاركت في إعطاء وصف دقيق لخط سير الرحلة منذ أن دخلت حدود مصر حتى وصلت إلى منطقة ما في أسيوط أقيم فيها فيما بعد دير المحرّق. كل هذا ورد في رؤية رآها أحد القساوسة بينما كان في خلوة في هيكله المقدس، وقصها على جماهير المصلين وأصبحت فيما بعد تقليدًا يعتد به ويؤمن به الأقباط إيمانًا قويًّا.

التحليل

نلاحظ أن الفنون التي عبرت عن هذه القصة وجدت تفاصيل هذه الرحلة في:

أ) ملامح السيدة العذراء التي تبدو وكأنها سيدة مصرية.

ب) تصوير انتقال العائلة المقدسة من فلسطين لمصر، وكأن الموكب يمثل خروجًا من ضيعة مصرية؛ حيث ملامح الحمار الذي اعتمد عليه الموكب في الانتقال من فلسطين إلى مصر، وفي متاع السيدة العذراء والسيد المسيح. وفي هذه الأيقونة تصور الرحلة عن طريق المركب، وإن كان المجيء على دابة إلى حصن بابليون، حيث عاشوا لفترة ولم يكن بهذه البقعة كنائس نهائيًّا، ويظهر بها السيدة العذراء والسيد المسيح ويوسف النجار ويحيط بهم جميعًا هالات مقدسة مع ملاحظة أن هالة السيد المسيح بها صليب، وفوقهم الملاك جبريل يحيط بهم والذي يذكرنا بالملك المصري القديم؛ حيث عندما كان يهم بقتل أعداء كانت تحيط به المعبودة نخبت بشكل طائر. والمركب هنا مصرية الطابع فهي من البردي المصري ويحيط بها النباتات المصرية والأسماك المصرية أسفل المركب. كما نلاحظ وجود الحمار مصورًا بطريقة البروفيل المصري، وهنا عبر الفنان في الجمع بين جميع الروايات فمنها التي تذكر قدومها على حمار وأخرى عن طريق البحر أو في أحراش الدلتا.

٢) لوحة ٩

أيقونة توجد بالمتحف القبطي، وعليها رسومات تمثل اثنين من القديسين المصريين عليهما الهالة النورانية، وكلٌّ منهما يرتدي قناعًا ربما يشبه حيوان ابن آوى «أنوبيس»، وكلٌّ يرفع يده بالوضع التقليدي.

التحليل

هذه اللمسة الفنية في ارتداء القناع مستوحاة من الفنون المصرية القديمة تقليدًا للكهنوت المصري في ارتداء أقنعة المعبودات لأداء الطقوس والشعائر الدينية.[٣٣]

٣) لوحة ١٠

أيقونة للملاك ميخائيل وتوجد بالمتحف المصري بالقاهرة، والذي يتمثل هنا في هيئة رجل بسمات الفن القبطي وله أجنحة تميزه عن البشر ويمسك بيده اليمنى عصا تشبه العمود *dd* في الحضارة المصرية القديمة، بينما يمسك بيده الأخرى ميزانًا.

التحليل

نلاحظ أن كفتي الميزان قد صورتا بطريقة مصرية بحتة، كما أن التأثير المصري القديم واضح؛ حيث لم يظهر الميزان إلا في مصر القديمة والمرتبط بمحاكمة المتوفى بعد الموت «المحكمة الأوزيرية». وقد صور كتاب الموتى من عهد الدولة الحديثة المحاكمة أوضح تصوير، وعبّر عنها باللفظ والصورة، وتحدثت عنه الكتب الدينية. و تأثر الفنان بالفن المصري القديم في تنفيذ العينين والأجنحة والميزان، بينما تأثر في الزي بالملابس الرومانية.[٣٤]

أيضًا العصا التي تشبه العمود *dd* والذي يرتبط عند المصري القديم بالمعبود أوزير فقد آمن المصريون بأنهم سيواصلون الحياة في روح أوزير، لذلك كانت قيامة أوزير هي لب الحياة والحقيقة التي ترتكز حولها بنية الكون. وللتعبير عنه استخدموا رمزًا مستمدًا من الماضي؛ وهو عمود خشبي أطلقوا عليه *dd*، وفكرته تكمن في انتصابه قائمًا في وضع رأسي. وفي هذه الحالة يعني الحياة والتغلب على قوى السكون التي يشيعها الموت والتحلل. ويوحي عمود *dd* باستمرار الحياة، فكلمة *dd* تعني «الثبات والدوام».[٣٥] وقد ارتبط المعبود بتاح بالعقيدة الأوزيرية، فأصبح معبودًا جنائزيًا ومعبودًا للموتى، فهو الذي يقوم بشعيرة فتح الفم للمتوفى، وقد التصقت به هذه الخاصية منذ عصر الدولة الوسطى، وكان يشاركه فيها المعبود حور، ثم انفرد بها في عصر الدولة الحديثة،[٣٦] واندمج مع المعبود سكر ليصبح «بتاح سكر»، ثم أضيف إليهما في وقت لاحق

٣٣) سيرج سونيرون، كهان مصر القديمة (القاهرة، ١٩٧٥)، ٤٠ - ٤١؛ *Ancient Egypt*, (London, 1995), 13–17, 30–33, 80–85.
٣٤) E. Robens, R.S.H. Mikhail, 'The Ancient Egyptian Balance', *Thermochimica Acta* 82 (Frankfurt, 1984), 63–80.
٣٥) رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة (القاهرة، ١٩٩٩)، ٢٣٢ - ٢٣٦.
٣٦) S. Holmberg, *The God Ptah* (Lund, 1946), 95–96.

أوزير ليصبح «بتاح سكر أوزير»،[٣٧] وبذلك فقد تساوى المعبود بتاح تمامًا مع معبودي العالم السفلي سكر وأوزير. وأصبح عمود *ḏd* من الرموز المصاحبة للمعبود بتاح يمنح بها الملك الحياة الأبدية.

وفي بداية الدولة الحديثة نلاحظ أن العمود *ḏd* استعمل بشكل أوسع كرمز لأوزير كمصدر رمزي للاستقرار وقوة التجدد. ويظهر في النقوش والموضوعات الزخرفية إما بمفرده، أو في ارتباط مع علامات *w3s*، *ʿnḫ*، أو مع التيت «عقدة إيزيس»، ويرمز للنصر النهائي على ست.

ويرى الباحث أن القضية تدور حول الحكم والعدل وأن عملية وزن القلب عملية معنوية أراد بها ازدهار عدل من سيحاكمون المتوفى. وهو ما انعكس على المجتمع بأن يتحول الناس فيه إلى ما يبعدهم عن العذاب في العالم الآخر ويقربهم إلى الجنة، وهو ما يعكس الفضيلة في المجتمع.

٤) لوحة ١١

قطعة مستطيلة الشكل وتوجد في المتحف القبطي بالقاهرة، يوجد عليها نقش يمثل علامة الصليب محاطة بإكليل من ورق الأشجار ويرتكز على فرعي شجرة تحيطان به من الجانبين، ويتمثل أيضًا على كل جانب أسد في وضع رابض.

التحليل

تأثر الفنان هنا بالأصول المصرية القديمة، والتي تمثل الأسد رمز الحماية، فالأسد قد ارتبط ببعض الرموز الكونية كحارس للأفقين الشرقي والغربي، ويرمز للأمس والغد، وصار ذا أهمية في تجديد شباب الشمس. وقد نشأت فكرة الأسد كحيوان ضار ومدمر كاللهب، وحارق كعين الشمس من طبيعة الشمس النارية.[٣٨]

٥) لوحة ١٢

قطعة من الحجر الجيري توجد بالمتحف القبطي عليها نقش بارز لعلامة الصليب بهيئة العلامة المصرية القديمة *ʿnḫ*.

---

٣٧) A. Knight, *An Account of the Gods, Amulets & Scarabs of the Ancient Egyptians* (London, 1915), 100–101.

٣٨) Knight, *An Account of the Gods, Amulets & Scarabs of the Ancient Egyptians*, 100–101. جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة (القاهرة، ٢٠٠١)، ٢٨ – ٢٩.

التحليل

تأثر الفنان هنا بالفن المصري القديم، فقد أخرج الهيئة العامة للصليب على شكل العلامة الهيروغليفية المصرية القديمة *ꜥnḫ* والتي ترمز إلى الحياة في المعتقد المصري القديم، وقد تحدثنا عنها تفصيلاً في (لوحة ٤).

٦) لوحة ١٣

لوحة توجد بالمتحف القبطي، ويوجد عليها نقش يمثل صاحب اللوحة، وهو يصوب سهمًا إلى أسد، وهو تقليد مصري قديم.

التحليل

كان صيد الأسود من رحلات الصيد الملكية في الصحاري المصرية، ففي هذه الصحراء كانت تعيش حيوانات غريبة بالنسبة لعالم مصر، ويُنظر إليها كرسل للفوضى. وهي حيوانات شرسة وخطرة؛ مثل الأسود والثيران المتوحشة، وتتم محاربتها بالطقوس السحرية المنقوشة على الأحجار، والتي تمثل القضاء على القوى المعادية الكامنة فيها. وتتعرض تلك الوحوش لمطاردة حقيقية بتضافر الجهود الإنسانية مع جهود المعبودات لمحاولة إبادة تلك القوى المقيتة؛ فعلى سبيل المثال إذا كان أمنحتب الثالث قد أصدر العديد من الجعارين التذكارية ليروي مآثره في مجال القنص فإنه لم يُقدم على ذلك للتباهي بمزاياه الرياضية ولكن للتذكير بأن مهمة أي ملك لمصر تتمثل في حماية العالم المنظم من اعتداءات الأشرار. كما أن الملوك عمدوا إلى تصوير أنفسهم وهم يسيطرون على ثور متوحش، وهو منظر يتضمن التأثير السحري نفسه.[٣٩]

٧) لوحة ١٤

أيقونة تمثل القديس مارك، وتوجد بالمتحف القبطي تمثله واقفًا وماسكًا بكلتا يديه علامة الصليب، وبجوار قدمه اليمنى يتمثل أسد جالس.

التحليل

نلاحظ في هذه الأيقونة أن الفنان القبطي تأثر بأحد الأصول المصرية القديمة، فقد مثّل الأسد جالسًا بجوار قدم القديس مارك تقليدًا للأسد الأليف الذي شاع خلال عصر الرعامسة

٣٩) Ph. Derchain, *Le sacrifice de l'oryx : Rites égyptiens* I (Bruxelles, 1962), 60ff.

في الحضارة المصرية القديمة؛ فعلى سبيل المثال تمثال الملك رمسيس السادس من الجرانيت الأحمر والذي يمثله ماسكًا أحد الأسرى الليبيين، ويقف بجواره الأسد الأليف، والذي عُثر عليه في الكرنك مما يؤكد جذور الفكرة بأنها ترجع للفنون المصرية القديمة.[٤٠]

ثالثًا: بعض الفنون الصغرى الأخرى

١) لوحة ١٥

مسرجة ترجع للقرن الثاني عشر مصنوعة من مادة البرونز، وتوجد بالمتحف القبطي، وهي على شكل أسد واقف عليه نقش بالبارز يمثل فراء الأسد، وفتحة الملء بالزيت صغيرة الشكل، وفمه يمثل الشعلة، وعلى جانبيه حلقتان وأخرى للتعليق على الظهر، وعلى مؤخرته يرتكز وعاء له غطاء يعلوه صليب صغير، والأسد به ترميمات حديثة وكذلك الغطاء.

التحليل

شغل فكر الفنان القبطي تمثيل الأسد في كثير من الفنون القبطية، فنلاحظ هنا أن الصانع شكّل مسرجة من البرونز تأخذ شكل الأسد، وهو تقليد مصري قديم لكثير من الفنون الصغرى المصرية القديمة؛ فعلى سبيل المثال قطعة فنية من كنوز توت عنخ آمون شكّلها الفنان على شكل أسد.[٤١]

٢) لوحة ١٦

قطعة نسيج قباطي ترجع للقرن الخامس الميلادي، وتوجد بالمتحف القبطي، وهي عبارة عن قطعة مستديرة من نسيج القباطي منسوجة بالصوف البني الغامق، وتصور هرقل وهو يطعم أسدًا، ويحد المنظر إطار رفيع مزين بمحاليق العنب.

التحليل

هنا تأثر الفنان بفكرة ترويض الأسد التي شاعت خلال عصر الرعامسة، فهو يقوم بإطعام الأسد، وهو نوع من أنواع الترويض للأسود (لوحة ١٤).

---

٤٠) سيريل ألدريد، الفن المصري القديم (القاهرة، ١٩٩٠)، صورة رقم ١٦٤.

٤١) N. Reeves, *The Complete Tutankhamun (The King, The Tomb, The Royal Treasure)* (Cairo, 1990), 198.

٣) لوحة ١٧

قطعة من نسيج القباطي ترجع للقرن السادس الميلادي وتوجد بالمتحف القبطي، وتم نسجها من خيوط الصوف والكتان الأحمر والأسود، وتمثل نسرًا مجنحًا داخل ميدالية، ويحيط به أوراق نباتية، ويحد المنظر إطار من زخرفة نباتية.

التحليل

نلاحظ أن الفنان تأثر بأحد الأصول المصرية القديمة، وهو تمثيل النسر المجنح والذي يمثل المعبودة موت في المعتقدات المصرية القديمة (انظر تحليل لوحة ٦).

٤) لوحة ١٨

قطعة من نسيج القباطي ترجع للقرن السادس الميلاد، وتوجد بالمتحف القبطي، ومادتها من الصوف والكتان، وهي عبارة عن قطعة مستديرة منسوجة بخيوط من الصوف الملون تصور أسدًا يقف على رجليه يداعب شخصًا يرتدي سروالاً وغطاء رأس. ونستطيع القول إنها تندرج تحت الفن الكوميدي.

التحليل

هذا الإخراج الفني يذكرنا بالفن الكوميدي عند المصري القديم، ففي عصر الرعامسة شاع نوع من الفن الكوميدي من خلال تصوير الأسد، وهو يلعب الضاما أمام ظبي على بردية بالمتحف البريطاني في لندن، ورسم آخر لقط يرعى الإوز على شقافة عُثر عليها بدير المدينة وغيرها.[٤٢]

٥) لوحة ١٩

قطعة أخرى من نسيج القباطي ترجع للقرن السابع الميلادي وتوجد بالمتحف القبطي، ومادتها من الصوف، وتصور فارسًا يمتطي جوادًا، وتحت قدمي الحصان عدو ملقى على الأرض.

التحليل

من الأصول المصرية القديمة في هذه القطعة الفنية تمثيل العدو صريعًا أسفل قدمي الجواد. وهذه اللقطة الفنية واضحة تمامًا في تأثر الفنان القبطي بتمثيل الفنان المصري القديم لميدان القتال في الحروب التي خاضتها مصر ضد البلدان المجاورة بالشرق الأدنى القديم. فعلى سبيل

---

٤٢) وليم هـ. بيك، فن الرسم عند قدماء المصريين، مشروع المائة كتاب ٨ (القاهرة، ١٩٨٧)، صور أرقام (٧٤ - ٧٦).

المثال تصويره لمعركة قادش على صروح المعابد؛ مثل معبد الأقصر والرامسيوم للملك رمسيس الثاني وكأنها دراما واقعية لرحى الحرب وقسوتها.[٤٣]

النتائج

من خلال الدراسة التحليلية السابقة يتضح لنا الآتي:

١) تأثر الفنان القبطي في بعض اللوحات الجنائزية بموائد القرابين التي شاعت خلال العصر العتيق بمصر القديمة من خلال شكل مائدة القرابين التي كانت عبارة عن قائم رأسي وحامل أفقي يعلوه ما بين رغيفين أو ثلاثة أرغفة من الخبز الرأسي. (لوحة ١).

٢) تأثره ببعض الرموز العقائدية المصرية القديمة؛ مثل القمة المستديرة للوحات الجنائزية، وقرص الشمس المجنح المنبثق منه حيتيّ الكوبرا. (لوحة ٢).

٣) من الأصول المصرية القديمة العلامة الهيروغليفية التي تشبه السلم، وهي ترمز إلى تدرج الصعود إلى السماء، وترتبط بتدرج التل الأزلي المرتبط في الفكر والمعتقد الديني بهليوبوليس والتي تأثر بها الفنان القبطي. فقد أشارت نصوص الأهرام تعويذة رقم ٦٨٤ فقرة ٢٠٥٣ بصعود الملك إلى السماء فوق دخان البخور. وهنا قصد الفنان القبطي برمزيتها إلى صعود السيد المسيح عليه السلام. (لوحة ٣).

٤) تأثر الفنان القبطي في تصويره لشكل الصليب بالعلامة الهيروغليفية *ꜥnḫ*، والتي ترمز إلى الحياة عند المصري القديم، وهي دلالة في تعبيره عن الصليب والذي يرمز إلى الحياة. (لوحات أرقام ٤، ٥، ١٢).

٥) شيوع تمثيل النسر في الفنون القبطية، وهو من الأصول المصرية القديمة الذي يرمز إلى المعبودة نخبت معبودة الكاب، ورمز مصر العليا، ويرمز إلى المعبودة موت كرفيقة لآمون في طيبة، ويمثل أيضًا المعبودتين إيزيس وحتحور، ويظهر ناشرًا جناحيه كرمز الحماية للملك في كثير من المناظر بالمقاصير والمعابد المصرية القديمة، فهو رمز الحماية وتجديد الشباب في المعتقد القبطي. (لوحات ٦، ٧، ١٧).

٦) السمات المصرية القديمة في الأيقونة التي تحكي رحلة السيدة العذراء بأرض مصر، فقد أظهر الفنان السيدة العذراء وكأنها سيدة مصرية، وتصوير السيد المسيح ويعلوه الملاك جبريل متأثرًا

٤٣) O. Lorna, *Sacred Sites of Ancient Egypt* (London, 2001).

بالفن المصري القديم عندما كان يصور الملك المصري عندما يهم بقتل أعداء تحيط به المعبودة نخبت بشكل طائر للحماية، وكذلك المركب أظهرها الفنان مصرية الطابع فهي من البردي المصري ويحيط بها النباتات المصرية، والحمار مصور بطريقة البروفيل المصري. (لوحة ٨).

٧) تمثيل الفنان القبطي لأيقونة بها اثنان من القديسين يرتديان أقنعة ربما تشبه وجه حيوان ابن آوي «أنوبيس» أو وجه الكلب، وهي مستوحاة من ارتداء الكهنة في مصر القديمة أقنعة تمثل المعبودات المصرية أثناء أداء بعض الطقوس والشعائر الدينية. (لوحة ٩).

٨) من الأصول المصرية التي تأثر بها الفنان القبطي في أيقونة الملاك ميخائيل تصوير كفتي الميزان بالطريقة المصرية القديمة؛ حيث إن الميزان لم يظهر إلا في حضارة مصر القديمة والمرتبط بمحاكمة الموتى «المحكمة الأوزيرية». وقد صور الفنان الملاك ميخائيل ماسكًا بيده اليسرى الميزان بينما اليد اليمنى يمسك بها عصا تشبه عمود *dd* المرتبط عند المصري القديم بالمعبود أوزير؛ حيث آمن المصريون بأنهم سيواصلون الحياة في روح أوزير؛ لذلك كانت قيامة أوزير هي لب الحياة والحقيقة التي يرتكز حولها بنية الكون في المعتقدات المصرية القديمة.

يرى الباحث في المحكمة الأوزيرية أن القضية تدور حول الحكم والعدل، وأن عملية وزن القلب عملية معنوية أراد بها ازدهار عدل من سيحاكمون المتوفى، وهو ما انعكس على المجتمع بنشر الفضيلة. (لوحة ١٠).

٩) تمثيل الفنان على جانبي قطعة مستطيلة الأسد في وضع رابض وفيما بينهما علامة الصليب محاطة بإكليل من ورق الأشجار، ويرتكز على فرعي شجرة إشارة لتأثر الفنان القبطي بأحد الأصول المصرية القديمة التي تمثل الأسد رمز الحماية، فقد ارتبط ببعض الرموز الكونية كحارس للأفقين الشرقي والغربي، ويرمز للأمس والغد وتجديد شباب الشمس. (لوحة ١١).

١٠) تمثيل الفنان القبطي لشخص يصوب سهمًا إلى أسد، فهو تقليد مصري قديم، الغرض منه حماية العالم المنظم من اعتداءات الأشرار. (لوحة ١٣).

١١) من الأصول المصرية القديمة تمثيل الأسد جالسًا بجوار قدم القديس مارك، فهنا الفنان يقلد تمثيل الأسد الأليف الذي شاع خلال عصر الرعامسة في الحضارة المصرية القديمة. (لوحة ١٤).

١٢) من القطع الفنية التي شكلها الصانع القبطي مسرجة من البرونز على شكل أسد، وهو تقليد أيضًا له أصول مصرية قديمة. (لوحة ١٥).

١٣) تأثر الفنان القبطي في إخراج بعض القطع الفنية من نسيج القباطي بتمثيل أسد واقفًا على رجليه الخلفيتين يداعب شخصًا يرتدي سروالاً وغطاء رأس. ونستطيع القول بأنها تندرج تحت الفن الكوميدي مقلدًا بذلك فن الفكاهة الذي شاع خلال عصر الرعامسة بمصر القديمة. (لوحة ١٨).

١٤) تصوير الفنان القبطي لفارس يمتطي جوادًا وتحت قدمي الحصان عدو ملقًى على الأرض، وذلك على قطعة من نسيج القباطي مقلدًا بذلك الفنان المصري القديم عند تمثيله في مواجهة جنود مصر بالأعداء في ميدان القتال وتمثيله للعدو ملقى على الأرض صريعًا أسفل أقدام الجياد التي يرتادها جنود مصر. (لوحة ١٩).



لوحة ١ لوحة جنائزية – متحف الفن القبطي بالقاهرة رقم ٤٨، عليها نقش غائر لصاحب اللوحة في وضع واقف متعبد ويرتدي رداءً طويلاً وتحيط برأسه هالة النورانية.



لوحة ٢ لوحة جنائزية – متحف الفن القبطي جزء علوي من لوحة جنائزية يتكون من قمة مستديرة للوحة يشغلها قرص الشمس المجنح الذي يتدلى منه لأسفل حيتا الكوبرا.



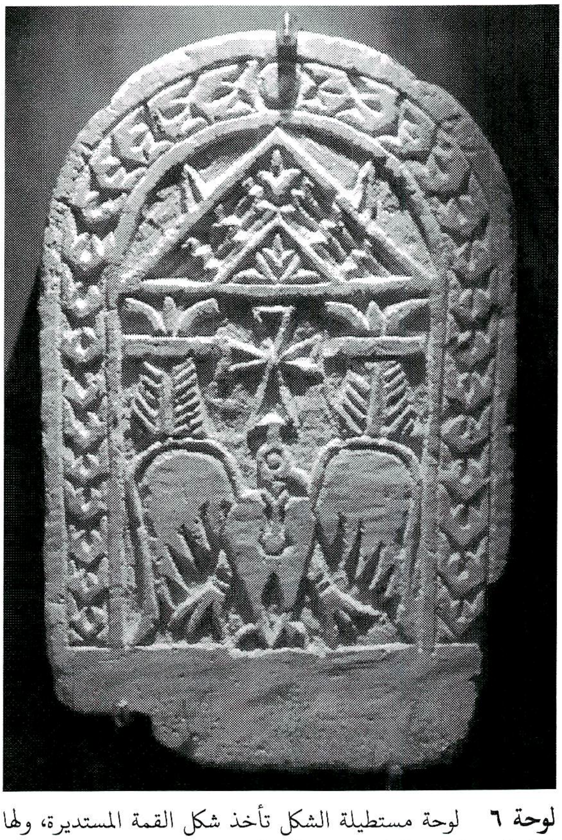
لوحة ٣ لوحة جنائزية عبارة عن شاهد قبر مستطيل الشكل ترتكز الواجهة المثلثة على عمودين يعلوهما تاجان تخرج منهما أفرع نباتية.



لوحة٤ لوحة جنائزية تنقسم إلى جزأين، فالجزء العلوي الذي يأخذ شكل المثلث يوجد به نقش للصليب، أما الجزء الثاني فيوجد على جانبيه عمودان متوجان بزخارف نباتية. القرن السادس الميلادي، متحف برلين بألمانيا.



لوحة ٥ لوحة تأخذ الشكل المستطيل، وتبدأ بزخارف هندسية وشكل الصليب ثم كتابات قبطية. متحف المتروبوليتان للفنون.



لوحة ٦ لوحة مستطيلة الشكل تأخذ شكل القمة المستديرة، ولها إطار ذو زخارف نباتية. المتحف القبطي.



لوحة ٧ قطعة مستطيلة الشكل تمثل ميدالية مضفورة بالنقش البارز وسط نسرين متقابلين يقفان على غصن نباتي يخرج من وسطها يظهر من خلاله ثمار تشبه الرمان. المتحف القبطي.



لوحة ٨ أيقونة تمثل رحلة السيدة العذراء إلى مصر بالمتحف القبطي بالقاهرة.



لوحة ٩ أيقونة عليها رسومات تمثل اثنين من القديسين المصريين عليهما الهالة النورانية.



لوحة ١٠ أيقونة للملاك ميخائيل. المتحف المصري بالقاهرة.



لوحة ١١ قطعة مستطيلة الشكل يوجد عليها نقش يمثل علامة الصليب محاطة بإكليل من ورق الأشجار. المتحف القبطي.



لوحة ١٢ قطعة من الحجر الجيري عليها نقش بارز لعلامة الصليب بهيئة العلامة المصرية القديمة. المتحف القبطي.



لوحة ١٣ لوحة عليها نقش يمثل صاحب اللوحة وهو يصوب سهمًا إلى أسد. المتحف القبطي.



لوحة ١٤ أيقونة تمثل القديس مارك واقفًا وماسكًا بكلتا يديه علامة الصليب، وجوار قدمه اليمنى يتمثل أسد جالس.



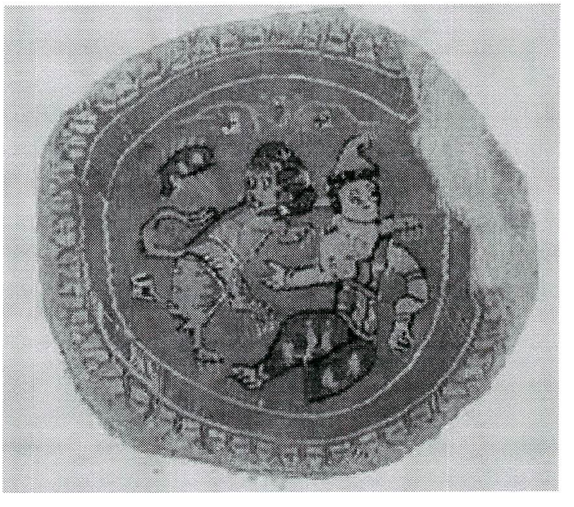
لوحة ١٥ مسرجة على شكل أسد واقف، عليه نقش بالبارز يمثل فراء الأسد، وفتحة الملء بالزيت صغيرة الشكل، وفمه يمثل الشعلة.



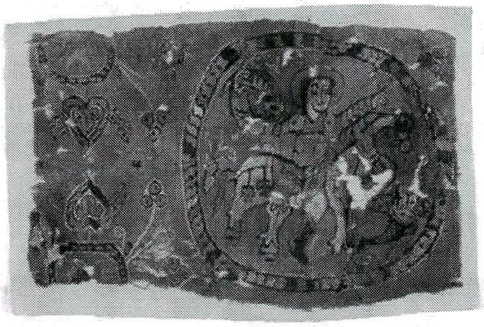
لوحة ١٦ قطعة مستديرة من نسيج القباطي منسوجة بالصوف البني الغامق.



لوحة ١٧ قطعة من نسيج القباطي تم نسجها من خيوط الصوف والكتان الأحمر والأسود وتمثل نسرًا مجنحًا داخل ميدالية، ويحيط به أوراق نباتية.



لوحة ١٨ قطعة من نسيج القباطي منسوجة بخيوط من الصوف الملون تصور أسدًا يقف على رجليه يداعب شخصًا يرتدي سروالاً وغطاء رأس.



لوحة ١٩ قطعة من نسيج القباطي تصور فارسًا يمتطي جوادًا، وتحت قدمي الحصان عدو ملقى على الأرض.

الرمز والرمزية المســيحية على الفسيفساء في مصر منذ أواخر القرن الأول حتى السادس الميلادي

أمل عبد الصمد عبد المنعم حشاد

مقدمة

يعتبر فن الفسيفساء بصفة عامة مجالاً خصبًا للدراسات الأثرية، ويعد فن الفسيفساء في العصر الروماني المبكر والمتأخر بصفة خاصة أكثر غزارة وثراءً؛ من حيث الموضوعات المصورة والرموز الفنية والدينية، لذا جاءت فكرة هذا البحث للتعرف على أنواع الرموز الدينية التي وظفها الفنان المسيحي في فن الفسيفساء في مصر، وكذلك رمزية هذا الرمز ليعكس طبيعة معتقداته الدينية وطبيعة الحياة الاجتماعية التي عاشها.

لجأ الفنان المسيحي إلى استعمال الرموز في أعماله الفنية خاصة في القرون الثلاثة الأولى من بداية المسيحية؛ وذلك نظرًا للاضطهاد الديني الذي لاقاه المسيحيون الأوائل على يد العديد من الأباطرة، وكان آخرهم دقلديانوس (٢٨٤م)؛ حيث سُمي عصره باسم «عصر الشهداء»؛ وذلك من كثرة عمليات القتل الجماعي التي تمت للمسيحيين الأوائل لاعتناقهم هذا الدين الجديد.[١] ولقد اضطر المسيحيون الأوائل أن يعقدوا اجتماعاتهم سرًّا في البداية في السراديب والكهوف وبين المقابر، لذلك كانوا في حاجة إلى ما يمكن أن نسميه كلمة السر بينهم، وفضلوا أن تكون هذه الكلمة رمزًا يرسم ولا ينطق، ولذلك وُجدت الكثير من الرسوم على جدران السراديب التي كانوا يجتمعون فيها، وكان الفرد يلجأ إلى رسمه؛ دلالة على أنه من بين الجماعة وليس غريبًا عنها ولذلك كانت هذه الرموز والإشارات جزءًا من المسيحية.[٢]

الرمز في اللغة يعني العلامة أو الإشارة وهو شكل من أشكال التعبير، واستخدم من أجل إخفاء معانٍ معينةً من الصعب تفسيرها بصورة مباشرة، ولذلك فإن الرموز هي وسائل للفهم. أما الرمزية فهي عبارة عن فن التفكير من خلال الصور، أي أن الفنان يرسم أو ينفذ رمزًا

١) محمود محمد السيد، تاريخ الدولة البيزنطية (الإسكندرية، ٢٠٠٨)، ٢٠.

٢) بولين تدري، «الطاووس في الفن القبطي في القرون المسيحية الأولى»، مجلة راكوتي، أضواء على الدراسات القبطية، العدد الأول (٢٠٠٩م)، ٦.

ليعطي الفرصة للمشاهد للتفكير فيما يعني هذا الرمز وما وراءه وما هي الأحداث التي تدور حوله، وظلت الرموز المسيحية في الفن القبطي منذ بداية ظهور المسيحية إلى الآن تعبر عن ثقافة المجتمع المصري وتفكيره وديانته.[٣]

وربما يرجع أصل الرموز في الفن المسيحي المبكر إلى الموروث الحضاري المصري والهيلينستي؛ حيث ساهم ذلك في ترسيخ مفهوم الرمزية في الفن القبطي؛ حيث استعملها الفنان المسيحي لخدمة أغراض دينية خاصة به بعد ذلك.[٤] فالموضوعات التي أقبل على استعمالها الفنان المسيحي كان معظمها مأخوذًا من الأساطير المصرية القديمة، التي أخذ الفن البطلمي والروماني الكثير منها بعد أن وضعوا أسماء آلهتهم عليها، ولما جاء الفنان القبطي وضع لها الرموز والشعائر المسيحية.[٥] كما استخرج المسيحيون الأوائل رموزهم من العهدين القديم والجديد ومن كتابات آباء الكنيسة والموضوعات المدنية وغيرها.[٦]

ولقد تأثر الفنان المسيحي - بصفة عامة - بموضوعات من الفن المصري القديم أكثر من موضوعات الحضارة الهيلينستية والرومانية. وربما يرجع ذلك إلى أن المعتقدات المصرية القديمة تؤمن بوجود البعث والحساب والعقاب، مع غياب ذلك الاعتقاد الديني لدى البطالمة والرومان الوثنيين؛ حيث إن تلك العقيدة هي من إحدى جوانب العقيدة المسيحية، وكذلك فكرة الانتصار على الشر، وهي أيضًا فكرة معروفة في الأساطير المصرية القديمة؛ لما تحمله من معانٍ للوفاء والتضحية والفداء. كما أن فكرة الخلاص المنتظر من بين المعتقدات أيضًا تحمل إيحاءً أسطوريًّا رمزيًّا ألفه الفنان المسيحي في محاولة لتجسيد معانٍ مسيحية يصعب عليه تمثيلها في الفترة المبكرة. ولذلك كانت الاستعانة بالرمز المصري القديم ومحاولة تغيره برؤية فنية معاصرة.[٧] كما أن هناك تأثيرات وثنية تركت آثارها في الرسوم المسيحية؛ منها صورة القديس الفارس الذي يقتل التنين، وهي مأخوذة من صورة حورس على حصانه يقاتل التماسيح.[٨]

---

٣) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية (الإسكندرية، ٢٠٠٠م)، ٢٨١؛ عزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها في الفن المسيحي المبكر في مصر: تاريخ سواحل مصر الشمالية عبر العصور (القاهرة، ٢٠٠١م)، ٤١٧.

٤) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٨٢؛ عن الرموز القبطية، انظر: Al. Gayet, *L'art copte* (Paris, 1902), 73-117.

٥) سعاد ماهر، الفن القبطي (القاهرة، ١٩٧٧م)، ٨؛ حكمت محمد بركات، جماليات الفنون القبطية (القاهرة، ١٩٩٩م)، ١٦.

٦) أحمد فخري، الصحراء المصرية: جبانة البجوات في الواحة الخارجة، ترجمة عبد الرحمن عبد التواب، مراجعة آمال العمري (القاهرة، ١٩٥٠م)، ٣٣٢.

٧) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٧، ١٣٧ - ١٣٨.

٨) زبيدة محمد عطا، إقليم المنيا في العصر البيزنطي في ضوء أوراق البردي (القاهرة، ١٩٨٢م)، ١١٥.

ولد السيد المسيح في عصر الإمبراطور الروماني أغسطس قيصر، وكذلك وقت هيرودس ملك اليهود، وتم تعميد السيد المسيح في الثلاثين من عمره على يد يوحنا المعمدان في نهر الأردن، وظل المسيح بعدها ثلاث سنوات يعلم ويبشر ويصنع المعجزات ثم توفي.[٩] ومعنى هذا أن السيد المسيح توفي عن عمر يناهز الثلاثة والثلاثين سنة تقريبًا. وامتدت فترة حكم الإمبراطور أغسطس قيصر من (٣٠ ق.م. - ١٤م).[١٠]

من المعروف أن المصريين هم أول الشعوب التي اعتنقت المسيحية وجاهرت باعتناقها أمام أقسى الطغاة من أباطرة الدولة الرومانية الوثنية، فقد وصل إليها الدين المسيحي في وقت ظهوره في فلسطين حتى قبل مجيء القديس مرقص Marcus وتبشيره بالمسيحية، فهو أول من بشر بالمسيحية في مصر وكان ذلك في مدينة الإسكندرية في عام (٤٣م)، ثم بدأت في الانتشار بعد ذلك منذ القرن الثاني الميلادي.[١١]

وقد عبر الفن منذ منتصف القرن الأول الميلادي تقريبًا عن هذا الدين، فكانت هناك أعمال فنية خاصة لها علاقة بالدين المسيحي في مصر، ولكن الفنان لم يستطع أن يجهر بها أمام الطغاة الرومان الوثنيين، فلجأ إلى التعبير بالرموز؛ حتى لا يكون لها معنى واضح لدى الرومان ولكن لها مدلولها الديني لدى المسيحيين المعتنقين للدين الجديد.

ظهرت العديد من الرموز الدينية المسيحية على الفسيفساء في مصر بداية من أوائل العصر المسيحي حتى القرن السادس الميلادي تقريبًا. وفيما يلي عرض لهذه الرموز والإشارة إلى الرمزية الخاصة بكل رمز، وذلك في ترتيب تاريخي تصاعدي كلما أمكن، وذلك لكل رمز على حدة ومقارنة كل رمز من ناحية ظهوره على أعمال فنية أخرى.

---

٩) عبد العزيز جمال الدين، المسيحية في مصر (القاهرة، ٢٠٠٧م)، ١١، ١٣، ١٤.

١٠) عزت قادوس، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني (الإسكندرية، ٢٠٠٧م)، ٤٧٨.

١١) سعاد ماهر، الفن القبطي، ٥؛ عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية (الإسكندرية، ٢٠٠٥م)، ٢٧٧؛ عزت قادوس وعبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٦، ٧.

أولاً: الصليب

يعتبر الصليب رمزًا للمسيح وآلامه،[١٢] كما أنه يمثل رمزًا لانهزام الوثنيين،[١٣] وهو أيضًا رمز للدين المسيحي والخلاص عن طريق المسيحية،[١٤] ورمز كذلك للفداء والتضحية وكناية عن المسيح.[١٥]

ولقد ظهرت على الفسيفساء المصرية أشكال مختلفة للصليب؛ وهي كالآتي:

١) الصليب اليوناني Crux Quadrata ذو الأذرع الأربعة المتساوية (+)

ظهر هذا الصليب منذ أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي على أرضية فسيفساء من كوم الدكة (لوحتا ١، ٢). ولأن ذلك كان في بداية اعتناق الدين المسيحي فقد نفذ كما لو كان مجرد عنصر زخرفي وسط العديد من الزخارف الهندسية التي تشملها الأرضية، ونفذه الفنان من مكعبات سوداء على خلفية من مكعبات بيضاء اللون، ونفذ الصليب في وسط الأرضية بداخل شكل المعين.

وصمم كذلك على أرضية فسيفساء ملونة من كوم الدكة «نتيجة حفائر البعثة البولندية» بها زخارف هندسية، وفي الوسط شكل الصليب على شكل الضفيرة ذات الجديلتين، وتبلغ أبعادها ٢١٠ × ٢٥٠ سم (لوحة ٣).

كما وجد ذلك الصليب أيضًا على أرضية فسيفساء قشور السمك من أبي قير (لوحة ٤)[١٦]وترجع إلى القرن الثاني الميلادي. وهو عبارة عن زخرفة هندسية في الإطار الخارجي للأرضية؛ حيث نفذ تارة بشكل الزهرة ذات الأربع بتلات (لوحة ٥)، وتارة أخرى بشكل الصليب اليوناني ولكن أطرافه عبارة عن شكل القلب وذلك للتمويه (لوحة ٦).

ويُرى الصليب اليوناني على أرضية فسيفساء موجودة حاليًا في متحف السويس تحت رقم ١٠٩٤ (لوحة ٧). وذكر أنها ترجع إلى العصر الروماني - بدون تحديد - ولكني أعتقد أنها ربما ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع الميلادي؛ نظرًا لشكل الزخارف المنفذة عليها، ويلاحظ أن الفنان نفذ الصليب ربما بشكل مجسم في وسط الأرضية بداخل دائرة.

---

١٢) أحمد فخري، الصحراء المصرية، ٢٣٣.
١٣) سعاد ماهر، الفن القبطي: ١٥؛ حكمت محمد بركات، جماليات الفنون القبطية، ١٧.
١٤) عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٨٠.
١٥) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٣٨.
١٦) E. Breccia, *Rapport sur la marche du service du musée* (Alexandrie, 1921–1922), 11.

كما نفذ ذلك الصليب اليوناني على أرضية فسيفساء من الشيخ زويد بالإسماعيلية وتؤرخ بالقرن الرابع الميلادي وموجودة في أرضية متحف الإسماعيلية (لوحة ٨)؛ حيث نفذت اللوحة الوسطى وبها العديد من الزخارف الهندسية، ولكنها في نفس الوقت عبارة عن الصليب اليوناني وفي وسطه شكل مربع.

وظهر ذلك الصليب أيضًا ولكن بشكل أكثر وضوحًا في فسيفساء كنيسة سانت كاترين بسيناء والتي ترجع إلى القرن السادس الميلادي (٥٥٠ - ٥٦٥م) وبنيت في عصر الإمبراطور جستنيان، وتمثل حادث التجلي الشهير للسيد المسيح. وهذا الموضوع وإن كان قد حدث بالفعل للسيد المسيح إلا أنه مستوحًى من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المنفذة من أنبياء ورسل. وهذه الفسيفساء توجد في الحنية الشرقية الكبرى للهيكل الأوسط[١٧] (لوحة ٩)؛ حيث تكرر تنفيذ الصليب أكثر من مرة في أنحاء متفرقة على الفسيفساء، بالإضافة إلى ظهوره بصورة أساسية خلف رأس السيد المسيح وأيضًا في منتصف الإطار المنفذ فوق الرأس مباشرة.

كما نفذ أيضًا الصليب اليوناني في صورة متكررة على فسيفساء أخرى موجودة في مخزن بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية تحت رقم ٢٤٣٩٠؛ (لوحة ١٠)، ولكنه هنا يبدو في صورة نجوم مذهبة.

التعليق

نفذ الصليب اليوناني على أرضيات الفسيفساء في مصر بأكثر من شكل، ففي البداية ظهر بشكل الصليب اليوناني المجرد وهو يشبه علامة Plus (+)، ثم بعد ذلك نفذت أذرعه الأربعة بشكل القلوب، وأحيانًا أخرى بشكل بتلات الزهرة، كما صمم أيضًا في صورة مجسمة، وكذلك نفذت بداخله أحيانًا زخرفة الضفيرة ذات الجديلتين، وأخيرًا نفذت أطرافه الأربعة بشكل المعين وفي الوسط يوجد مربع لكنه يعطي في النهاية شكل الصليب اليوناني. ويلاحظ أن ظهور ذلك الصليب اليوناني على فسيفساء الكنائس كان غالبًا يأخذ الشكل المجرد أو المبسط.

---

١٧) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٧٥، ١٣٥؛ الأنبا صموئيل، بديع حبيب جورجي، دليل الكنائس والأديرة في مصر (القاهرة، ٢٠٠٢م)، ٤٩ - ٥٠؛ عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٩١؛
R. Cormack, *Byzantine Art* (Oxford, 2000), 49, fig. 25, 26; L. Rodley, *Byzantine Art and Architecture. An Introduction* (Cambridge, 1994), 86, fig. 60; C. Bertelli, *Les mosaïques* (Bordas, 1989), 120, 121; M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* (Jordan, 1992), 21, 144, 333, fig. 712.

المقارنات

صمم الصليب اليوناني على أوجه مختلفة من الفن؛ حيث وجد مثلاً على تاج عمود يرجع إلى الفترة من القرن السادس إلى القرن الثامن الميلادي وموجود حاليًا في المتحف القبطي بالقاهرة. كما وجد كذلك في الكنيسة الموجودة في معبد دندرة، وهو منفذ في وسط صدفة وعلى الجزء الخارجي للحنية.[١٨] ويلاحظ أن نفس منظر الصليب اليوناني داخل الصدفة موجود أيضًا فوق الباب في واجهة المتحف القبطي بالقاهرة، وكذلك صمم على عمل فني من الحجر الجيري ربما يكون من إهناسيا، ويرجع إلى أواخر القرن الرابع أو أوائل القرن الخامس الميلادي؛ حيث ظهر اثنان أيروتس يمسكان الصليب اليوناني بداخل دائرة. كما عثر على نفس الصليب ولكنه منفذ بشكل الضفيرة ذات الجديلتين - حيث يشبه مثيله من كوم الدكة (لوحة ٣) - في وسط حنية من الحجر الجيري في كنيسة Saint Jeremiah بسقارة، وترجع إلى القرن السادس الميلادي. وظهر أيضًا في وسط حنية من الحجر الجيري ترجع إلى القرن السادس أو السابع الميلادي وموجود حاليًا في المتحف القبطي بالقاهرة يحمل رقم ٦٥٢٩ ومكان اكتشافه غير معروف. ونفذ كذلك في وسط لوحة من الرخام بداخل دائرة ويعلوه الصدفة في الكنيسة المعلقة بالقاهرة؛ وفي نفس الكنيسة وجد أيضًا في منتصف زخرفة خشبية في المكان المقدس للكنيسة.[١٩]

ووجد كذلك ولكن بشكل مختلف في الكنيسة المعلقة؛ حيث صممت الأذرع الأربعة للصليب وكأنها تحمل السفينة المقدسة، والصليب مطعم بالعاج في لوحة بالمحراب ترجع إلى القديس جورج George.[٢٠] وظهر على زخرفة خشبية تمثل بابًا ومطعمة بالعاج في نفس الكنيسة السابقة الذكر، كما يضم المتحف القبطي صدفة في وسطها صليب يوناني، وترجع إلى القرن السادس الميلادي.[٢١] ويحتوي المتحف المصري بالقاهرة على العديد من اللوحات القبطية من الحجر الرملي عليها أشكال للصليب اليوناني.[٢٢] وظهر الصليب اليوناني أيضًا على عمل فني من أنطينوي Antinoe مطعم بالعاج من حفائر Gayet (١٩٠٠ - ١٩٠١م)، ويؤرخ بالفترة من القرن السادس إلى القرن الثامن الميلادي، كما عثر في باويط على باب خشبي منفذةٌ زخارفه على شكل الصليب اليوناني، ويرجع إلى القرن التاسع الميلادي، وكذلك عمل فني من الخشب منفذ

١٨) M. Capuani, *Christian Egypt* (Cairo, 2002), 135, 228.

١٩) G. Gabra, *Coptic Museum* (Cairo, 2007): 14, 46, 74, 75, 117, 246, 248; A.S. Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7 (New York, 1991), 2116, 2165.

٢٠) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 407.

٢١) M. Kamil, *Coptic Egypt* (Cairo, 1968), 98, 126.

٢٢) *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Coptic Monuments* (Le Caire, 1902), 95ff., pl. IIIff.

عليه بالنحت البارز اثنان أيروتس، وفي وسطهما الصليب اليوناني، ويرجع إلى القرن السادس الميلادي.[٢٣]

ونفذ أيضًا الصليب اليوناني داخل دائرة في الجزء العلوي من شاهد قبر من العاج في المتحف البريطاني ويؤرخ بالقرن السادس الميلادي.[٢٤] ومن الأردن عثر على فسيفساء ترجع إلى القرن الخامس أو السادس الميلادي منفذ عليها زخارف بشكل قشور السمك وفي الوسط يوجد الصليب اليوناني. كما عثر على فسيفساء أخرى في الأردن في كنيسة في جبل Nebo ترجع إلى القرن الرابع الميلادي ومنفذ في وسطها الصليب اليوناني بداخله ضفيرة ذات الجديلتين،[٢٥] كما ظهر في فسيفساء كوم الدكة السابقة الذكر (لوحة ٣). وتضم منطقة مأدبا بالأردن العديد من الأعمال الفنية التي تصور الصليب اليوناني، فعلى سبيل المثال عثر في الطرف الشرقي لبازيليكا موسى على تاج عمود يزينه حمام وصلبان، ويرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي. وكذلك من بين أحجار الكنيسة عثر على حجر بيزنطي منفذ عليه شكل الصليب اليوناني. وأيضًا في أراضي بني صخر في منطقة النتل شرقي مأدبا عثر على عارضة في الكنيسة تصور الصليب اليوناني.[٢٦]

ومن إسطنبول عثر على فسيفساء في كنيسة Theotokos Pammakaristos، وقد نفذ بها الصليب اليوناني خلف رأس السيد المسيح بداخل الهالة المقدسة.[٢٧] كما نفذ الصليب اليوناني في الفسيفساء على ملابس القديسين في كنيسة Santa Maria في Trastevere في روما.[٢٨] وكذلك صمم الصليب اليوناني في منتصف فسيفساء كبيرة عثر عليها في كنيسة Shavei Zion والتي ترجع إلى القرن الخامس الميلادي.[٢٩] كما ظهر الصليب اليوناني خلف رأس السيد المسيح وعلى ملابس أحد القديسين في بازيليكا San Marco في روما وترجع إلى القرن الثامن الميلادي.[٣٠] وأيضًا نفذ الصليب اليوناني على لوحة الهيكل الخاص بكنيسة العذراء ومحفوظ حاليًا في

٢٣) Marie-Hélène Rutschowscaya, *Catalogue des bois de l'Égypte copte, Musée du Louvre* (Paris, 1986), 80, 104, 155.

٢٤) D.T. Rice, *Byzantine Art* (London, 1954), 49.

٢٥) M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, 21, 144.

٢٦) ميشيل بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس (١٩٩٣م)، ١٦٦، ٢٤٧، ٢٦٦.

٢٧) J. Freely, *Byzantine Monuments of Istanbul* (Cambridge, 2004), 268, pl. XLV.

٢٨) V. Tiberia, *I Mosaic del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere* (Ediart, 1996), 163, pl. 51.

٢٩) M.D. Katherine, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge, 1999), 270, pl. 32.

٣٠) Bertelli, *Les mosaïques*, 98–99.

متحف متروبوليتان بنيويورك.[٣١] وصمم كذلك الصليب اليوناني ومن خلفه ربما الصليب العشري بداخل دائرة في منتصف لوحة جنائزية منقوش عليها اسم القديسة ثيودورا، من الحجر الجيري، ومحفوظ حاليًا في متحف اللوفر بباريس.[٣٢]

٢) الصليب العشري على شكل رقم عشرة باللاتيني Crux Decussata X

هو صليب القديس أندروس؛ حيث طلب عند إعدامه بأن يصلب على صليب مختلف في الشكل عن صليب السيد المسيح.[٣٣] ولقد ظهر هذا الصليب على أكثر من أرضية فسيفساء من مصر وكانت دائمًا الأرضية تضم العديد من الزخارف الهندسية، ونفذه الفنان؛ بحيث يبدو لأول وهلة أنه عنصر زخرفي وسط الأرضية، ومثال على ذلك:

فسيفساء الزهرة من كوم الدكة (لوحة ١١)، وتؤرخ بأواخر القرن الأول وبداية الثاني الميلادي؛ حيث ظهر كنوع من الزخرفة الهندسية في إطار محيط بالأرضية من الخارج، ولقد نفذه الفنان من مكعبات سوداء على خلفية بيضاء ويوجد في وسطه ما يشبه العروة (لوحة ١٢).

ونفذ ذلك الصليب العشري أيضًا على أرضيتين فسيفساء من تل الفرما ويرجع تأريخهما إلى أواخر القرن الثالث الميلادي. الأولى (لوحة ١٣) منفذ عليها زخارف عبارة عن الضفيرة ذات الجديلتين ودوائر متداخلة ومربعات، ويفصل هذه الزخارف عن بعضها شكل الصليب العشري (لوحة ١٤)؛ حيث نفذه الفنان من فصوص من التراكوتا الحمراء - البنية اللون على خلفية بيضاء - وهي خلفية الأرضية بصفة عامة. والثانية (لوحة ١٥) وتضم أيضًا العديد من الزخارف الهندسية، وهي عبارة عن مربعات مروحية وبداخلها شكل الصليب العشري، وهو منفذ من مكعبات سوداء على خلفية بيضاء (لوحة ١٦)، ومن حوله ربما يوجد أشكال صلبان صغيرة متناثرة على شكل الصليب اليوناني سابق الذكر.

كما نفذ ذلك الصليب أيضًا على أرضية فسيفساء الشيخ زويد - ذكرت سابقًا - (لوحة ٨)؛ حيث ظهر هذا الصليب كعنصر زخرفي يربط بين العناصر الأخرى، ونفذ من مكعبات بيضاء على خلفية بها ألوان عديدة للمكعبات؛ منها الأحمر والأصفر والأبيض والكريمي اللون (لوحة ١٧).

---

٣١) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 3, 877.

٣٢) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2151.

٣٣) سعاد ماهر، الفن القبطي، ١٣١؛ عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٨١.

التعليق

ظهر الصليب العشري أحيانًا بصورة مبسطة وأحيانًا أخرى يوجد في وسطه ما يشبه العروة، وأحيانًا ثالثة نفذ بشكل بتلات الزهرة المصفوفة في صف واحد؛ بحيث تعطي في النهاية أحد أضلاع الصليب العشري ويقابله صف آخر بنفس الأسلوب.

ويلاحظ أنه صمم أحيانًا كإطار زخرفي خارجي للأرضية، وأحيانًا أخرى كعنصر زخرفي أساسي يربط الزخارف الهندسية ببعضها.

المقارنة

ظهر الصليب العشري على قطعة نسيج في متحف اللوفر بباريس وتؤرخ بالقرن الخامس الميلادي، منفذ عليها في الوسط أريادني Ariadne ويحيط بها من الخارج زخرفة بشكل القلوب، وفي الأركان الأربعة صمم الصليب العشري، وكذلك على قطعة نسيج أخرى منفذ عليها ديونيسيوس وترجع إلى القرن الخامس الميلادي.[٣٤] كما نفذ أيضًا على مشط من العصر البيزنطي عثر عليه في مصر وموجود حاليًا في متحف اللوفر بباريس.[٣٥]

٣) الصليب المعقوف (السواستيكا)[٣٦]

من المحتمل أن أصل هذا الصليب ربما يرجع إلى أصول هيلينستية؛ حيث نفذ على فسيفساء سوفيلوس الخاصة ببرنيكي الثانية (لوحة ١٨)؛ حيث ظهر في إطار زخرفة المتاهة المزدوجة المحيط باللوحة الوسطى من الخارج (لوحة ١٩). ولقد نفذ على أرضية فسيفساء من تل أتريب ببنها (لوحة ٢٠)،[٣٧] وتؤرخ بالفترة من نهاية القرن الثاني إلى نهاية القرن الثالث الميلادي؛ حيث ظهر الصليب المعقوف في إطار الزخارف الهندسية المحيط باللوحة الوسطى وبداخله تبدو عقدة سليمان (لوحة ٢١).

---

٣٤) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 6, 1755; Al. Gayet, *L'art copte*, 153.

٣٥) Al. Gayet, *L'art copte*, 210.

٣٦) سعاد ماهر، الفن القبطي، ١٣١؛ عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٨١؛ عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٣٨.

٣٧) M.M. Pillet, 'Note sur une mosaïque trouvée à Athribis (Tell Atrib)', *ASAE* 23 (Le Caire, 1923), 59ff.

التعليق

هذا النوع من الصلبان ترجع أصوله إلى أصول هلينستية وليست مصرية، كما أنه لم يكن ظهوره منتشرًا على أرضيات الفسيفساء المصرية؛ حيث ظهر في العصر الروماني على أرضية فسيفساء واحدة فقط حتى الآن.

ثانيًا: الكائنات البحرية

١) السمكة

استخدم الفنان المسيحي رمز السمكة في عصر الاضطهاد الديني؛ ليعبر عن جسد المسيح، فكلمة سمكة باليونانية هي ΙΞΘΥΣ وهي الأحرف الخمسة الأولى للجملة اليونانية التي معناها «يسوع المسيح ابن الله المخلّص» أي Iησουσ χριστοσ θειου Ιιοσ Σωτηρ.[٣٨] كما استخدم السمك أيضًا رمزًا للعماد ويظهر في تصاوير القديس بطرس؛ لأنه كان صيادًا، كما استخدم للإشارة إلى المؤمنين بالمسيحية.[٣٩] وكذلك تعتبر الأسماك من أكثر الرموز انتشارًا ليس في مصر فحسب بل على مستوى العالم الروماني؛ حيث شبه بها المسيح في الملكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التي تدخل الشباك وسط الأسماك الأخرى، كما أنها رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح في إشباع خمسة آلاف شخص من سمكتين وبعض الأرغفة؛[٤٠] ويطلق عليها أحيانًا اسم العشاء الأخير وهو تمثيل السيد المسيح والتلاميذ الذين جلسوا حول مائدة مستطيلة تحتل وسط اللوحة. أما شكل المائدة فهو مثير للانتباه؛ لأن طرفها القريب له أركان مربعة بينما نجد أن الطرف البعيد مستدير الشكل، وقد وضع فوق المائدة اثنا عشر رغيفًا صغيرًا، أما في الوسط فقد وضعت سمكة كبيرة فوق طبق مسطح ولا توجد أوعية للشرب، وقد رسم السيد المسيح في الركن السفلي الأيمن من اللوحة وقد أمسك بالسمكة.[٤١]

ومن الجدير بالذكر أن الفنان المسيحي ربما أخذ مصدر رمز السمكة من الفن الهيلنستي؛ حيث عثر على أرضية فسيفساء في مدينة الهو Hu في صعيد مصر

---

٣٨) عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٨١؛ عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٩٦؛ عزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها، ٤٢٣.

٣٩) أحمد فخري، الصحراء المصرية، ٣٣٣.

٤٠) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٩٦.

٤١) ألفريد. ج. بتلر، الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم، مراجعة وتقديم: جريجوريوس، الألف كتاب الثاني ١٣٠، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٩٣م)، ١٧١.

(لوحة ٢٢، ٢٣)،[٤٢] وترجع إلى أواخر العصر البطلمي، وربما إلى أوائل القرن الأول قبل الميلاد. ولقد نفذ الفنان شكل السمكة على أرضية فسيفساء من كوم تروجا ترجع إلى القرن الثاني الميلادي (لوحة ٢٤)؛ حيث ظهرت في شكل سمكتين مرتبطتين ببعضهما وربما أسفلهما ما يشبه الأرغفة، وذلك تحت كلمة Kaicy باللغة اليونانية، وهي أسطورة معناها and you «وأنت» أيضًا. وهذه الأرضية كانت تزين أرضية حمام كبير في الجزء الشرقي من الموقع، واكتشفت عام ١٩٤٨م، وموجودة الآن في المتحف المصري بالقاهرة، ومُنَفَّذة من البازلت الأسود على خلفية من الزلط الأبيض المصفر.

كما نُفِّذت الأسماك أيضًا على فسيفساء الأسماك من الشاطبي، وترجع إلى القرن الثاني الميلادي (لوحة ٢٥)؛[٤٣] حيث نفذت أكثر من سمكة في اللوحة الوسطى (لوحة ٢٦). وظهرت كذلك الأسماك في فسيفساء الحياة اليومية من ثمويس(لوحة ٢٧)، وترجع إلى القرن الثالث الميلادي؛ حيث يظهر قزم ممسكًا بشبكة الصيد وتمر من أسفله سمكة كبيرة تتجه ناحية اليسار (لوحة ٢٨). كما ظهرت أيضًا بعض الأسماك الأخرى في نفس المنظر.

التعليق

يبدو أن الأسماك كانت من الموضوعات المحببة لدى فناني الفسيفساء سواء كانت فسيفساء مصرية أم من خارج مصر؛ حيث يلاحظ أنها نُفِّذت على العديد من أرضيات الفسيفساء إما في منظر صيد أو بمفردها أو متعلقة بأسطورة من الأساطير. وربما كان أصل ظهور الأسماك في الفن يرجع إلى أصول هيلينستية وليست مصرية.

المقارنات

لتأصيل ظهور السمك على الفسيفساء فقد عثر على قطعتين فسيفساء من بومبي يمثلان منظرًا بحريًا، وهما الآن في المتحف الوطني الأثري بنابولي منفذ عليهما العديد من الأسماك؛ الأولى ترجع إلى نهاية القرن الثاني قبل الميلاد، والأخرى تؤرخ بالقرن الأول قبل الميلاد.[٤٤] كما ظهرت السمكة على إناء ملون من العصر القبطي تحمل رقم A.74.22، ومصدرها الأصلي غير معروف، ومشتراة من مصر ومصنوعة من الطين الأحمر.[٤٥] كما عثر على فسيفساء من تونس

---

٤٢) Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt*, I (Mainz, 1985), 170, pl. 38 (A, B), 39, fig. 11, cat. 46.

٤٣) A. Adriani, *Annuaire du Musée gréco-romain* (Alexandrie, 1940), 149.

٤٤) Dunbabin, *Mosaics of the Greek*, 48, 79.

٤٥) L. Torok, *Coptic Antiquities* I (Rome, 1993), 22, 23, pl. X (E 5).

ترجع إلى القرن الرابع الميلادي ومُنَفَّذ عليها العديد من الأسماك.[٤٦] وضُمِّمَ العديد من الأسماك على فسيفساء من سوسة، وموجودة حاليًا بمتحف سوسة بتونس، وهي تمثل منظرًا للصيد. وتضم الفسيفساء العديد من الكائنات البحرية الأخرى، وأقزام فوق مراكب صغيرة يقومون بعملية الصيد.[٤٧]

ومن قرطاج عثر على فسيفساء عليها الأسماك؛ منها فسيفساء موجودة حاليًا في متحف اللوفر والأخرى في متحف طرابلس Tripoli.[٤٨] وفي متحف Bardo بتونس وجد العديد من الفسيفساء المنفذ عليها أسماك، على سبيل المثال فسيفساء عبارة عن مربعات ضُمِّم في إحداها أسماك، والأخرى نُفِّذ عليها أسماك مع بعض المأكولات البحرية.[٤٩] وفي متحف اللوفر بباريس توجد قطعة نسيج ترجع إلى القرن السادس الميلادي مُنَفَّذ عليها مولد أفروديت، وصُمِّمت في الإطار الخارجي بعض الأسماك، وفي نفس المتحف أيضًا يوجد إناء مزخرف بالأسماك والطيور يرجع إلى القرن السابع الميلادي.[٥٠] وفي متحف اللوفر أيضًا يوجد طبق من السيراميك مُنَفَّذ عليه سمكة ملونة ويرجع إلى العصر البيزنطي.[٥١] كما يضم المتحف القبطي بالقاهرة إناءً كبيرًا لوضع المياه زُخْرِف من الخارج بزخارف نباتية وسمكة وعثر عليه في سقارة في كنيسة Saint Jeremiah، ويؤرخ بالقرن السابع الميلادي.[٥٢] وفي نفس المتحف أيضًا يوجد إفريز من الخشب، المصدر الأصلي له غير معروف ويؤرخ بالقرن الخامس أو السادس الميلادي ومنفذ عليه أسماك.[٥٣] ووجدت في المتحف الأثري في Nevers قطعتا فسيفساء منفذ عليها أنواع مختلفة من الأسماك.[٥٤] ومن مدينة مأدبا بالأردن عثر على أرضية فسيفساء في كنيسة الكاهن يوحنا الصغرى في «نبو» منفذ عليها سمكة.[٥٥] وفي باريس في متحف Mode توجد قطعة نسيج مُنَفَّذ عليها أنواع من الأسماك، وترجع إلى القرن السادس الميلادي، وعُثِر عليها في مصر.[٥٦]

٤٦) M.H. Fantar, *La mosaïque en Tunisie* (Paris, 1994), 121.
٤٧) M.B. Lemée, *Mosaics of Roman Africa, Floor Mosaics from Tunisia* (London, 1995), 122, fig. 81.
٤٨) J.W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage* (Rome, 1965), 154, pl. X.3, 180, pl. XXXVI.3.
٤٩) G. Fradier, A. Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie* (Ceres Production, 1976), 76, 125.
٥٠) M. Pierre, Du Bourguet, *The Art of the Copts* (New York, 1971), 75, 115.
٥١) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2171.
٥٢) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 492; Gabra, *Coptic Museum*, 84; Gayet, *L'art copte*, 203.
٥٣) Gabra, *Coptic Museum*, 173, fig. 93.
٥٤) H. Stern, *Recueil général des mosaïques de la Gaule* (Paris, 1975), 329, pl. LXX (a, b).
٥٥) ميشيل بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ٣٢٩.
٥٦) Gayet, *L'art copte*, 171.

٢) الدولفين

يعتبر الدولفين من الرموز المسيحية شديدة القدم. ومنذ منتصف القرن الثاني الميلادي اتخذت سمة سكندرية خاصة بالبيئة البحرية؛ وذلك لارتباطها بالدخول المسيحي الأول عبر البحر من الإسكندرية أو ربما ترمز إلى كنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية. ورمزية اتجاه الدلافين إلى أعلى وإلى أسفل ربما تعبيرًا عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح؛ حيث إن حالة الإيمان وعدم الإيمان وسائل عبرت عنها الدلافين من صعود وهبوط.[٥٧]

ولقد نُفِّذت الدلافين على الفسيفساء في مصر منذ العصر البطلمي؛ حيث ظهر دولفين على فسيفساء مدينة الهو Hu في الصعيد (ذكرت سابقًا، لوحة ٢٢) كنوع من تأصيل هذا الرمز إلى العصر البطلمي، وصُمِّم الدولفين في إطار الكائنات البحرية بجوار السمكة (لوحة ٢٩). أما في العصر المسيحي فقد نُفذ الدولفين على أرضية فسيفساء الحياة اليومية من ثمويس (ذكرت سابقًا، لوحة ٢٧)؛ حيث صُمِّم ضمن منظر الصيد. كما ظهر أيضًا على فسيفساء من كوم الدكة (لوحة ٣٠، ٣١) نُفِّذ عليها زخارف هندسية على شكل قشور السمك. وجاء تصميم الدلافين في صورة ثنائية في كل ركن من الأركان الأربعة وبينهما الحربة الثلاثية.

التعليق

ربما لم يلق تنفيذ الدلافين قبولاً لدى محبي فن الفسيفساء في مصر أو لدى الفنان المنفذ؛ حيث إنه ظهر فقط في منظر صيد ومرة أخرى في صورة ثنائية في أركان أرضية الفسيفساء التي تحمل زخارف هندسية – إلى الآن – ولكن يلاحظ أنه سواء على أرضيات فسيفساء مصرية أو من خارج مصر فقد كان تنفيذ الدلافين في غالبية الأحيان في صورة ثنائية خاصة في الأرضيات التي تحمل زخارف هندسية، ومن المحتمل أن تكون له أصول هيلينستية وليست مصرية.

المقارنات

يلاحظ أن ظهور الدولفين على الفسيفساء بدأ منذ العصر البطلمي؛ حيث نُفِّذ مثلاً على أرضية فسيفساء كبيرة الحجم من ديلوس، وعُثِر عليها في منزل الدلافين وتُؤرخ بالفترة من ١٣٠ – ٨٨ ق.م.، وهي فسيفساء مربعة الشكل وبداخلها شكل دائري. وجاء تصميم الدلافين

---

٥٧) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٩٣.

في الأركان الأربعة للأرضية؛ بحيث نُفِّذ اثنان من الدلافين في كل جانب يسيران في اتجاه واحد، وذلك عكس الدلافين المنفذة على فسيفساء كوم الدكة بالإسكندرية؛ حيث كانت الدلافين متقابلة مع بعضها البعض.[٥٨] كما ظهرت الدلافين أيضًا على فسيفساء رومانية في متحف El-Djem في تونس وهي أرضية كبيرة الحجم؛ حيث تبلغ أبعادها ٢,٥م × ٤٥,٢م، ونُفِّذ بها الدلافين في صورة متقابلة، ولكنها مختلفة عن فسيفساء كوم الدكة.[٥٩] كما ظهر الدولفين أيضًا بصورة متقابلة في فسيفساء عثر عليها في إحدى المنازل في مدينة شهبا، ومعروضة الآن في المتحف الوطني في حلب، ويرجع تأريخها إلى منتصف القرن الثالث الميلادي.[٦٠]

وللمقارنة مع ظهور الدلافين في أنواع أخرى من الفن؛ فقد نُفِّذ الدولفين على حنية في المتحف القبطي ترجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي؛ حيث صُوِّرت عليها حورية تمسك باثنين من الدلافين. والحورية هنا تمثل السيد المسيح الذي يحاول أن ينقذ المؤمنين من الهلاك في البحر.[٦١] ويضم نفس المتحف إفريزًا من الحجر يرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الميلادي مُنفذ عليه حوريتان تركبان اثنين من الدلافين.[٦٢] كما ضُمَّ أيضًا الدولفين وبجواره الصليب في نحت من الحجر الجيري عُثر عليه في أرمنت بالقرب من الأقصر، ومحفوظ حاليًا في متحف اللوفر بباريس ويرجع إلى العصر القبطي.[٦٣]

ثالثًا: الطيور

نفذ الفنان المسيحي العديد من أنواع الطيور على الفسيفساء، وكان كلٌّ منها عبارة عن رمز من الرموز الدينية المسيحية وله رمزية خاصة به. ومن هذه الطيور؛ الحمامة والطاووس والنسر وغيرها. وفيما يلي عرض لكلٍّ منهما على حدة وبالتفصيل.

١) الحمامة

تعتبر الحمامة من أقدم الرموز الدينية المسيحية الهامة، فهي ترمز إلى الروح القدس الآتية للعذراء أو إلى سلامة الروح في الحياة الآخرة. وكانت غالبًا تُنفذ مع عناصر زخرفية ونباتية، كما

---

٥٨) Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, 34, fig. 34, 35.

٥٩) Lemée, *Mosaics of Roman Africa*, 276–277, fig. 218.

٦٠) خليل المقداد، الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة والميثولوجيا، دراسة مقارنة (دمشق، ٢٠٠٨م)، ٣٧٣.

٦١) عزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها، ٤٢٥.

٦٢) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2196.

٦٣) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 1, 272.

أنها هي التي جاءت بالبشارة وبالنجاة وكانت تحمل غصن الزيتون.[٦٤] وهي أيضًا رمز لنجاة نوح من الفيضان ورمز للطهارة.[٦٥]

يوجد تنفيذ لشكل الحمامة على قطعة فسيفساء في قسم الآثار الكلاسيكية في جامعة لندن حاليًا ولكنها أصلاً من مصر، ولكن مكان اكتشافها غير معروف بالتحديد وتؤرخ بالربع الأول من القرن الأول الميلادي (لوحة ٣٢).[٦٦] ونفذت من مكعبات غامقة على أرضية فاتحة اللون.

كما ظهرت أيضًا على فسيفساء الطيور من كوم تروجا، وموجودة حاليًا بالمتحف المصري بالقاهرة وترجع إلى بداية العصر الروماني (لوحة ٣٣)؛ حيث نفذت مع ديك وطائر آخر، مفقود رأسه، وغير واضح نوعه.

ونُفِّذت الحمامة على الفسيفساء في مصر منذ أواخر القرن الأول أو أوائل القرن الثاني الميلادي في فيلا الطيور من كوم الدكة (لوحة ٣٤). هذه الفسيفساء مقسمة إلى مربعات، وكل مربع يضم إحدى الطيور، ولقد صُمِّمت الحمامة مرتَين على هذه الفسيفساء، الأولى (لوحة ٣٥) حيث ظهرت ترفرف بجناحيها ومتجهة ناحية يمين المشاهد ويحيط بها رموز نباتية مختلفة، والثانية (لوحة ٣٦) ويوجد بها حمامتان على حافة الكأس تشربان وإحداهما ترفرف بجناحيها أما الأخرى فجناحها ثابت.

وكذلك نُفِّذت الحمامة أيضًا على فسيفساء فيدرا وهيبوليت من الشيخ زويد بالإسماعيلية، وتوجد حاليًا في متحف الإسماعيلية، وتؤرخ بالقرن الرابع الميلادي (لوحة ٣٧)؛ حيث ظهرت أكثر من مرة على نفس الأرضية، وذلك في الجزء الموجود أسفل النص اليوناني (لوحة ٣٨). وهي الطائر المنفذ على يمين المشاهد، وتتجه ناحية اليسار وأمامها فرع نبات. كما نُفِّذت أيضًا على نفس المنظر ولكن فوق النص اليوناني، وتتجه ناحية يسار المشاهد، وأمامها سلة يخرج منها عنقود من العنب (لوحة ٣٩).

---

٦٤) عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٨٢؛ عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٥٨، ١٥٩، ٢٩٧.
٦٥) أحمد فخري، الصحراء المصرية، ٣٣٣.
٦٦) Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt*, I, 177, pl. 40 (c), Cat. 52.

التعليق

تصميم شكل الحمامة على الفسيفساء المصرية يبدو أنه كان من الموضوعات المحببة لدى فناني الفسيفساء؛ وذلك لما له من مغزًى ديني قوي، حيث ظهر أكثر من مرة على الفسيفساء في مصر وبأكثر من شكل فأحيانًا تنفذ الحمامة بصورة منفردة وأحيانًا أخرى بصورة مزدوجة وأحيانًا ثالثة مع مجموعة أخرى من الطيور. كما أن الفنان استبدلها في بعض الأحيان بالأرنب البري كإحدى الرموز الدينية المسيحية الهامة، وذلك عندما نفذها الفنان وأمامها سلة تخرج منها عناقيد العنب على أرضية فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية.

المقارنات

لقد بدأ تنفيذ الحمام على الفسيفساء بداية من العصر الهيلينستي؛ فعلى سبيل المثال ضُمِّم على فسيفساء من فيلا هادريان، ومحفوظة حاليًا في متحف الكابيتول، وتؤرخ بالفترة من أواخر القرن الثاني أو أوائل القرن الأول قبل الميلاد، وهي فسيفساء الحمام الذي يشرب من الكأس.[٦٧] كما ظهر كذلك على فسيفساء رومانية من تونس ومحفوظة حاليًا في متحف سوسة؛ حيث تُرى حمامتان متقابلتان وبينهما سلة فواكه، ويلتقطان منها الفاكهة.[٦٨] ونُفِّذ على فسيفساء أخرى رومانية من إسبانيا تمثل فينوس في المنتصف وحولها مجموعة مختلفة من الطيور من بينها الحمامة.[٦٩] وصُمِّمت الحمامة أيضًا على فسيفساء رومانية منفذ عليها آلهة إفريقيا والفصول الأربعة، وموجودة حاليًا في متحف El-Djem في تونس.[٧٠] كما ظهر الحمام على أعمال فنية أخرى غير الفسيفساء؛ حيث وجد مثلاً على عمل فني من الخشب موجود حاليًا في متحف اللوفر، ويرجع إلى العصر القبطي، ويمثل زوجًا من الحمام متقابلين.[٧١] ويضم نفس المتحف أيضًا مشطًا مُنفذًا عليه حمامتان أيضًا في الجزء العلوي منه، ووجد أصلاً في مصر، ويرجع إلى العصر البيزنطي.[٧٢] كما صممت الحمامة كلعبة أطفال من الطين المحروق، وهي مشتراة من مصر، وترجع إلى العصر القبطي.[٧٣] ونُفِّذت

---

٦٧) Bertelli, *Les mosaïques*, 297; Dunbabin, *Mosaics*, 28, fig. 27.
٦٨) Fradier, *Mosaïques romaines de Tunisie*, 63.
٦٩) J. Blazquez, *Mosaicos Romanos de Espana* (Catedra, 1993), 417.
٧٠) Lemée, *Mosaics of Roman Africa*, 20, fig. 3.
٧١) Rutschowscaya, *Catalogue*, 111, fig. 314.
٧٢) Gayet, *L'art copte*, 211.
٧٣) Torok, *Coptic Antiquities* I, 53 (K5), pl. LXXV, k5.

الحمامة على شاهد قبر من الحجر الجيري، ويرجع إلى القرن الخامس الميلادي وعثر عليها في مصر وموجودة حاليًّا في المتحف القبطي تحت رقم ٨٠٠٤.[٧٤]

٢) الطاووس

لقد كان الطاووس من ضمن رموز الفن المسيحي؛ لأنه رمز للحياة الخالدة، وذلك منبثق من الأساطير التي تقول إن لحم الطاووس لا يفسد؛[٧٥] ولذلك يظهر الطاووس في رسوم الميلاد. ولأن الطاووس من عادته أثناء المشي أن يستعرض ريشه الجميل، فهو بذلك يستخدم كوسيلة باهرة للزينة وإدخال البهجة على النفوس. كما أن النقوش التي في ذيله والتي تظهر كأنها مائة عين يرمز بها أحيانًا إلى العين التي ترى كل شيء.[٧٦] كما قيل إنه رمز للقيامة وعدم الفناء ويعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزًا للفن المسيحي.[٧٧]

ويلاحظ أن الطاووس نُفذ على أرضية فسيفساء من مصر تؤرخ بأواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي من كوم الدكة وهي فسيفساء الطيور (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٤). ولقد نُفذ الطاووس في حالة حركة ومتجهًا ناحية يسار المشاهد وريشه غير مفرود بصورة كلية (لوحة ٤٠)، وصمم من مكعبات لونية عديدة؛ منها الأزرق والبني المحمر، ولكن يغلب عليه اللون الأزرق، والخلفية من مكعبات بيضاء اللون، وبجانبه إحدى النباتات.

كما ظهر أيضًا على أرضية فسيفساء فيدرا وهيبوليت في متحف الإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧). ويلاحظ وجود الطاووس في الإطار الموجود أسفل النص اليوناني، ويبدو متجهًا ناحية يسار الأرضية وأمامه فرع نبات (لوحة ٤١)، وهو مُنفذ من مكعبات لونية عديدة؛ منها الأزرق والأحمر والأبيض والأصفر والأسود والبني والمحمر، وذلك على خلفية بيضاء كريمي اللون.

التعليق

الطاووس من الموضوعات التي تدخل البهجة في النفوس، وأعتقد أن له أصولاً مصرية في الفن وتأثر بها فنان الفسيفساء المسيحي في مصر وخارجها. ففي مصر نفذ – حتى الآن – على

٧٤) M. Rutschowscaya, *L'art copte en Égypte : 2000 ans de christianisme* (Gallimard, 2000), 125.

٧٥) بولين تدري، «الطاووس في الفن القبطي في القرون المسيحية الأولى»، مجلة راكوتي، العدد الأول من السنة السادسة (يناير ٢٠٠٩)، ٤٧؛ عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار: ٢٨٢؛ أحمد فخري، الصحراء المصرية، ٣٣٣.

٧٦) بولين تدري، مجلة راكوتي، العدد الأول من السنة السادسة، ٧.

٧٧) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٥٩.

أرضيتين من الفسيفساء الأولى بمفرده في مربع منفصل والأخرى وسط مجموعة من الطيور. كما أنه ظهر كثيرًا على أوجه مختلفة أخرى من الفن.

المقارنات

نُفذ الطاووس على فسيفساء خارج مصر؛ حيث ظهر في الأردن في كنيسة العذراء في صالة هيبوليت؛ وهي فسيفساء بيزنطية وتوجد الآن في متحف الفولكلور في عمان، وترجع إلى القرن السادس الميلادي،[٧٨] ويشبه مثيله المنفذ في فسيفساء الإسماعيلية، ومن كنيسة العذراء في ردهة هيبوليت في مدينة مأدبا بالأردن عُثر على فسيفساء بيزنطية منفذ عليها طاووسان متقابلان وبينهما فرع نبات، ويرجع تأريخها إلى القرن السادس الميلادي، ومن كنيسة قرية بني المخيط بالأردن عُثر على فسيفساء منفذ عليها الطاووس.[٧٩]

ومن قبرص في منطقة Nea Paphos في منزل ديونيسيوس، نُفِّذ الطاووس على الفسيفساء ناشرًا ريشه.[٨٠] وفي سوريا نُفذ الطاووس على فسيفساء استحمام الآلهة أرتميس ومصدرها مدينة شهبا، وترجع إلى القرن الثالث الميلادي، وأيضًا في فسيفساء من بازيليكا الإمبراطور جستنيان من مدينة صبراتة ليبيا وترجع إلى القرن السادس أو السابع الميلادي. ومن دمشق في منطقة عين الباد عُثر على فسيفساء ترجع إلى القرن السادس الميلادي، ومعروضة حاليًا في المتحف الوطني بدمشق مُنفذ عليها العديد من الطيور، ومن بينها طاووسان متقابلان وفي وسطهما كأس يخرج منها أفرع نباتية.[٨١] ومن سوسة في تونس عثر على فسيفساء عبارة عن مربعات، ونُفذ في إحداها الطاووس، وموجودة حاليًا في متحف Bardo بتونس.[٨٢] كما ظهر الطاووس في فسيفساء في كنيسة في Ravenne ترجع إلى ٥٣٠م.[٨٣]

وللمقارنة مع ظهور الطاووس على أنواع أخرى من الفن؛ عثر في باويط Baouit على إفريز من الخشب يرجع إلى القرن الثامن الميلادي مُنفذ عليه طاووسان متقابلان.[٨٤] كما ضُمم طاووسان متقابلان وبينهما علامة الطغراء على إحدى جوانب تابوت لـ Theodore من

---

٧٨) Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, 67؛ ميشيل بيشيريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ٥٥.
٧٩) ميشيل بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ٥٣ – ١٧٩.
٨٠) D. Michaelides, *Cypriot Mosaics* (Cyprus, 1987), 15, pl. III, 9.
٨١) خليل المقداد، الفسيفساء السورية، ٣٧٦، ٣٧٧، ٤٦٣، ٤٦٤.
٨٢) Fradier, Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie*, 76.
٨٣) Bertelli, *Les mosaïques*, 72.
٨٤) Rutschowscaya, *Catalogue*, 114, fig. 372.

Ravenna، ويرجع إلى القرن السادس أو السابع الميلادي،[٨٥] وكذلك عثر على رسم Painting من مدينة أنطينوي Antinoë بين كنيسة Colluthus وكنيسة Mary يرجع إلى القرن الخامس – السادس الميلادي، وهذا الرسم للقديسة Theodosia ومنفذ في الأركان العلوية منه طاووسان متقابلان.[٨٦] ويضم المتحف القبطي أكثر من لوحة من الحجر الجيري مُنفذ عليها طاووسان متقابلان بداخل شكل الجمالون، ترجع إلى العصر القبطي.[٨٧]

ومن نفس المتحف يوجد تاج عمود من الحجر الجيري تحت رقم ٨٦٨٨ وجد أصلاً في باويط أو سقارة، ويرجع إلى القرن السادس الميلادي ومنفذ على شكل سلة مزينة بضفائر وطاووس وطبق فاكهة وصليب ورءوس كباش. والطاووس هنا منفذ بين رءوس الكباش ويعلو ظهره طبق فاكهة ويعلوه صليب ورأس الطاووس وذيله عليه نقوش منسقة. كما يضم نفس المتحف شاهد قبر من الحجر الجيري على شكل مثلث من مصر ويرجع إلى القرن السادس الميلادي منفذ عليه نقوش تمثل طاووسَيْن يواجه أحدهما الآخر ويشربان من إناء موضوع على عمود. ولقد نفذت الطواويس كثيرًا على شواهد القبور؛ تحقيقًا لفكرة قيام الأجساد. كما عثر على لوحة خشبية بدير القديس أبوللو – باويط يعود تأريخها إلى القرن السادس أو السابع الميلادي. واللوحة يظهر بها منظر الراهب من الجهة اليسرى، أما من الجهة اليمنى في الطرف الأعلى يظهر الطاووس الذي يمثل الفردوس والقيامة. كما يضم نفس المتحف قطعة نسيج من القرن الرابع أو الخامس الميلادي عليها منظر لمدخل الكنيسة وطاووسان، ويوجد جزء من إفريز من الحجر الجيري من كنيسة مزينة بنقوش تمثل طاووسًا واقفًا بين أغصان الكرم، وطيورًا صغيرة تسكن بين الأغصان، ويعود تاريخها إلى القرن الخامس الميلادي، ومحفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة.[٨٨] ويضم المتحف القبطي أيضًا نحتًا بارزًا على الحجر الجيري تحت رقم ٤٦٥٦ يمثل الطاووس يقف وسط أغصان وعناقيد وأوراق الكرم وترجع إلى القرن الخامس الميلادي.[٨٩] وفي متحف اللوفر بباريس توجد لوحة جنائزية مسيحية من الحجر الجيري ترجع إلى القرن التاسع الميلادي مُنفذ عليها طاووسان متقابلان فوق الجمالون.[٩٠] كما نفذ طاووسان

---

٨٥) Rice, *Byzantine Art*, 40 (b); Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* (Paris, 1925), 248, fig. 140.

٨٦) Capuani, *Christian Egypt*, 33.

٨٧) *Catalogue général des antiquités égyptiennes, Coptic Monuments*, 139–140, pl. XVIII; Rutschowscaya, *L'art copte en Égypte : 2000 ans de christianisme*, 134.

٨٨) بولين تدري، مجلة راكوتي، العدد الأول من السنة السادسة، ٦، ٧.

٨٩) داود خليل مسيحة، «العنب والكروم في الفن القبطي في القرون المسيحية الأولى»، مجلة راكوتي، العدد الثاني من السنة السادسة (مايو ٢٠٠٩م)، ٧.

٩٠) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2150.

متقابلان على باب خشبي في كنيسة Apollinaire في Ravenne.[٩١] كما نفذ الطاووس أيضًا على تابوت عثر عليه في مصر ويرجع إلى العصر البيزنطي.[٩٢]

٣) النسر

يعتبر النسر رمزًا للتجديد؛ حيث يوجد نص لدى الآباء المسيحيين من مزامير داود يحمل هذا المعنى، ولذلك ربط بين رمزية النسر وما يناله المسيحي بالمعمودية من خلاص وتجديد، وهذا التفسير قائم على الفكر اللاهوتي. وهناك تفسير آخر لرمزية النسر، وهو التعبير عن قوة المسيح المنقذ والمخلص للمؤمنين من شرورالأرض؛ حيث يرمز النسر للصليب عندما يُصور ناشرًا جناحيه.[٩٣] كما أنه يرمز إلى القيامة، وهذه الفكرة ترجع إلى الاعتقاد بأن النسر يختلف عن الطيور الأخرى فهو يقوم دوريًا بتجديد الريش الخاص به.[٩٤]

وظهر النسر مُنفَّذًا على أرضية فسيفساء من دلتا مصر، وترجع إلى أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي (لوحة ٤٢)؛[٩٥] حيث نُفذ جزء من طائر، ويبدو من ذيله الطويل أنه ربما يكون نسرًا، وصمم من مكعبات غامقة على خلفية فاتحة اللون، وموجود حاليًا بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.

كما يوجد النسر أيضًا على أرضية فسيفساء جانيميد من مصر السفلى، وتوجد حاليًا في بلتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية تحت رقم ٤٣٧ (لوحة ٤٣)؛[٩٦] والنسر هنا نراه ناشرًا جناحيه ونُفِّذ من مكعبات غامقة اللون، وربما تؤرخ هذه الأرضية بمنتصف القرن الثاني الميلادي.

التعليق

النسر في الأساطير اليونانية يرمز إلى كبير الآلهة زيوس، وهو من أهم رموزه. ولذلك فربما أراد الفنان أن يشبه المسيح بزيوس؛ من حيث القوة وفرض السيطرة، وذلك ضمن إطار التأثيرات اليونانية على الفن المسيحي. وأعتقد أن النسر له أصول مصرية، وهي التي أخذ منها الأسطورة اليونانية.

---

٩١) Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 194, fig. 90.

٩٢) Rutschowscaya, *L'art copte en Égypte : 2000 ans de christianisme*, 124.

٩٣) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٥٩.

٩٤) عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٨٢.

٩٥) Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt*, I, 174, pl. 40 (a), cat. 49.

٩٦) Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt*, I, 175, pls. 40 (b), 41, cat. 50.

المقارنات

نفذ النسر باعتباره زيوس على فسيفساء شهيرة جدًّا، وهي فسيفساء اختطاف جانيميد، عثر عليها في منزل ديونيسيوس في Nea Paphos في قبرص،[٩٧] ونفس الموضوع صُمِّم أيضًا على فسيفساء رومانية في متحف سوسة بتونس.[٩٨] وصُمِّم كذلك في فسيفساء من كنيسة الشماس توما بالأردن، وترجع إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي، وهو هنا ينشر جناحيه ويرافقه الحرفان A,W رمز البداية والنهاية.[٩٩] وظهر أيضًا ناشرًا جناحيه ولكن رأسه تنظر إلى يمين المشاهد، وذلك على فسيفساء في روما في كنيسة Santa Maria في Trastevere.[١٠٠] ويضم المتحف المصري أكثر من ستلا يونانية من الحجر الجيري منفذ عليها النسر بأشكال مختلفة وترجع إلى العصر القبطي.[١٠١]

كما عثر على قطعة نسيج من أنطينوي Antinoë ترجع إلى القرن الخامس الميلادي منفذ عليها النسر وموجودة حاليًا في متحف اللوفر بباريس.[١٠٢] ويوجد في المتحف القبطي نحت بارز من الحجر الجيري منفذ عليه نسران متقابلان، وبينهما شكل دائري يرجع إلى القرن السابع الميلادي، ومصدره غير معروف. وفي نفس المتحف يوجد تمثال من البرونز لنسر ينشر جناحيه يرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الميلادي، وعثر عليه بالقرب من حصن بابليون بمصر القديمة.[١٠٣] وفي متحف Pushkin في موسكو يوجد نحت من الحجر الجيري عبارة عن جمالون مُنفذ بداخله نسر مصمم بصورة أمامية تجاه المشاهد، ويرجع إلى القرن السادس الميلادي، ووجد في مصر.[١٠٤]

طبقًا للأسطورة فالنسر زيوس، ولكنه تحول إلى نسر لخطف الطفل جانيميد إلى جبل الأولمب، ولكنه هنا ربما يرمز إلى قوة السيد المسيح؛ وذلك ضمن إطار التأثيرات الأسطورية اليونانية على الفن المسيحي.

---

٩٧) Michaelides, *Cypriot Mosaics*, 18, pl. XXI, 14.

٩٨) Fradier, Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie*, 179; Fantar, *La mosaïque*, 84; Lemée, *Mosaics*, 243, fig. 184.

٩٩) ميشيل بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ٢٢٢.

١٠٠) Tiberia, *I Mosaic del XII secolo e di Pietro Cavallini*, 110, fig. 20.

١٠١) *Catalogue général des antiquités égyptiennes, Coptic Monuments*, 137, pl. XLV.

١٠٢) Bourguet, *The Art of the Copts*, 102.

١٠٣) Gabra, *Coptic Museum*, 112, 113, fig. 61; 114, fig. 62.

١٠٤) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2170; Rutschowscaya, *L'art copte en Égypte*, 134.

٤) الببغاء

ربما كان الببغاء من أحد الرموز الدينية المسيحية التي استخدمها الفنان للدلالة على الفصاحة والكلام المبكر للسيد المسيح منذ ولادته. ولقد ظهر الببغاء على أرضية فسيفساء الطيور من كوم الدكة (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٤)؛ حيث نُفذ متجهًا ناحية يسار المشاهد أما الرأس فبالمواجهة، ومنفذ من مكعبات لونية عديدة على خلفية بيضاء (لوحة ٤٤).

التعليق

الببغاء ربما يكون من بين الرموز الدينية المسيحية – رأي خاص بالباحثة – على الرغم من عدم ذكره في أيٍّ من مراجع البحث، وذلك من ناحية أن الببغاء معروف بفصاحة اللسان وأن السيد المسيح معروف عنه فصاحة الكلام منذ أن كان في المهد صبيًّا، قال تعالى: ﴿ فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا. قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا. وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا. وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا. وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا. ذَٰلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ ﴾ سورة مريم الآية من ٢٩-٣٤.

المقارنات

نفذ الببغاء على فسيفساء رومانية واقفًا فوق عربة تجرها اثنتان من الزواحف ربما كانت سلحفاة ويطير فوقها حمامة، وموجودة حاليًا في روما.[١٠٥] كما ظهر الببغاء أيضًا على فسيفساء من الأردن من كنيسة الرسل، وترجع إلى عام ٥٧٨م؛ حيث تصور تشخيص البحر في المنتصف وحوله أزواج من الببغاء متقابلون.[١٠٦]

٥) الديك

من المحتمل أن يكون الديك من بين الرموز الدينية المسيحية، وذلك إيذانًا بميلاد يوم جديد أو عهد جديد خاص بالمسيحيين؛ حيث إن الديك يؤذن في بداية كل يوم جديد عند الفجر؛ حيث ظهر على فسيفساء الطيور من كوم تروجا (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٣)، وهو منفذ في حالة حركة متجهًا إلى يسار المشاهد، وأمامه زهرة وربما فرع نبات. كما صُمِّم أيضًا على فسيفساء فيدرا

١٠٥) Bertelli, *Les mosaïques*, 279.
١٠٦) ميشيل بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ١٠٣.

وهيبوليت في متحف الإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)، وظهر أعلى النص اليوناني (لوحة ٤٥). كما توجد فسيفساء أخرى نفذ عليها شكل الديك في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية تحت رقم ٢١١٤٨، عثر عليها في أبي قير، وترجع إلى العصر القبطي (لوحة ٤٦).

التعليق

الديك أيضًا يمكن دمجه مع الرموز الدينية المسيحية الهامة؛ وذلك لأنه يؤذن عند الفجر معلنًا بداية يوم جديد، وكذلك عصر السيد المسيح بداية لعصر جديد.

رابعًا: هالة التقديس

تعتبر هالة التقديس من العلامات أو الرموز الدينية المسيحية التي استعملها الفنان وقد أخذها عن الفن الساساني المعاصر وكذلك الفن المصري القديم؛ حيث نفذها حول رءوس القديسين والأبطال.[١٠٧] وظهرت تلك الهالة على فسيفساء واحدة فقط من مصر – حتى الآن – وهي فسيفساء دير سانت كاترين بسيناء (ذكرت سابقًا، لوحة ٩)؛ حيث نفذت حول رأس السيد المسيح في وسط المنظر المنفذ، كما صُممت رءوس القديسين والحواريين في الإطار الخارجي للفسيفساء يحيط بها الهالة أيضًا.

التعليق

ارتبطت هالة التقديس بالمناظر الدينية التي تضم السيد المسيح والقديسين سواء على الفسيفساء في مصر أو خارجها أو على أنواع أخرى من الفن، ولكنها – في الغالب – لم تظهر على أية موضوعات أخرى غير دينية.

المقارنات

نُفذت هالة التقديس على فسيفساء الكنائس خارج مصر بصفة عامة؛ لأنها رمز للسيد المسيح وللقديسين، فقد نُفذ على سبيل المثال في فسيفساء كنيسة Saint Lorenzo في روما وترجع إلى ٥٧٨ – ٥٩٠م، وكذلك في كنيسة Dafni في اليونان، وترجع إلى أواخر القرن

١٠٧) سعاد ماهر، الفن القبطي، ١١٥؛ حكمت محمد بركات، جماليات الفنون القبطية، ١٧.

الحادي عشر، وأيضًا في العديد من الكنائس الأخرى.[١٠٨] وظهرت أيضًا في فسيفساء كنيسة Panagia Angeloktisti في قبرص، وترجع إلى القرن السادس أو السابع الميلادي.[١٠٩]

خامسًا: سعف النخيل

استخدم الفنان المسيحي سعف النخيل من ضمن الرموز الدينية؛ حيث إنه رمز لانتصار الشهيد ولدخول المسيح أورشليم،[١١٠] ولقد نفذ على فسيفساء الطيور من كوم تروجا (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٣)؛ حيث ظهر فرع واحد فقط في أسفل المنظر على اليسار. كما صمم أيضًا على فسيفساء النقش من نفس الموقع السابق (ذكرت سابقًا، لوحة ٢٤)، ونفذه الفنان في صورة باقة فوق السمكتين، وكذلك نُفِّذ على فسيفساء دائرية من تل الفرما وموجودة حاليًا بمتحف طابا، وتؤرخ بأواخر القرن الثالث الميلادي (لوحة ٤٧، ٤٨). كما ظهر أيضًا على أرضية فسيفساء فيدرا وهيبوليت بمتحف الإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)؛ حيث نُفِّذ بين الطيور الموجودة فوق النص اليوناني وأسفله.

التعليق

يعتبر سعف النخيل من الرموز الدينية المحببة لدى فنان الفسيفساء؛ حيث نفذه كثيرًا في أعماله سواء بجانب إحدى الطيور أو بجوار أسطورة من الأساطير، أو بجانب نص مكتوب، أو في المناظر التي تمثل زخارف نباتية من خارج مصر.

المقارنات

ظهر سعف النخيل كثيرًا على فسيفساء من خارج مصر باعتباره أحد الرموز الدينية الهامة في الفن المسيحي، وعلى سبيل المثال: نفذ في فسيفساء أفروديت وأدونيس في صالة هيبوليت في كنيسة العذراء بالأردن، وترجع إلى القرن السادس الميلادي.[١١١] كما نُفذ أيضًا في نحت من الحجر الجيري اكتشف في سقارة في كنيسة Saint Jeremiah، وترجع إلى القرن السادس الميلادي، ومُصَمَّمٌ عليها الصليب اليوناني في المنتصف، ومن حوله سعف النخيل، وموجود حاليًا في المتحف القبطي بالقاهرة.[١١٢]

---

١٠٨) P.B. Hetherington, *Mosaics*, 34, 35, pl. 24, 30.

١٠٩) Cormack, *Byzantine Art*, 53, fig. 28.

١١٠) أحمد فخري، الصحراء المصرية، ٣٣٣.

١١١) Piccirillo, *The Mosaics*, 51.

١١٢) Gabra, *Coptic Museum*, 74, fig. 32.

سادسًا: الكتابة اللغوية

من بين التأثيرات الهيلينستية والرومانية على الفن المسيحي استخدام الفنان للكتابة اللغوية سواء على الصور الجدارية أو على أرضيات الفسيفساء، فذلك أسلوب روماني ازدهر خلال العصر الإمبراطوري وإن كان له أصل مصري قديم. ولقد لجأ الفنان المسيحي إلى استخدام عنصر الكتابة؛ حتى يوضح أسماء بعض الشخصيات المصورة، أو في كتابة نصوص دينية وخواطر وأقوال مشهورة. وكان ذلك في البداية باللغة اليونانية ثم استبدل ذلك باللغة القبطية بعد القرن الخامس الميلادي.[١١٣] وكدليل على التأثير الهيلينستي فقد ظهرت الكتابة اللغوية على لوحة فسيفساء سوفيلوس (ذكرت سابقًا، لوحة ١٨)؛ حيث كتب الفنان سوفيلوس اسمه في اللوحة الوسطى من المنظر المصمم (لوحة ٤٩).

ونفذت تلك الكتابة على فسيفساء النقش في المتحف المصري بالقاهرة (ذكرت سابقًا، لوحة ٢٤)؛ حيث كتب الفنان كلمة Καιξψ ومعناها «أنت أيضًا» وربما معناها «أنت أيضًا مدعو إلى العشاء المقدس أو الأخير».

كما ظهرت الكتابة على فسيفساء متحف طابا (ذكرت سابقًا، لوحة ٤٧، ٤٨)؛ حيث تحتوي كل اللوحة الوسطى على نص مكتوب باللغة اليونانية؛ وهو عبارة عن: TIXTΦK ΩT EΨTΨΞΩX ومعناه «حظًا سعيدًا للمرمم أو المؤسس». ونفذ كذلك نص آخر على فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)؛ حيث نفذ الفنان هذا النص في آخر الأرضية، وهو مكون من أربعة صفوف أفقية ومكتوب باللغة اليونانية، كما أنه عبارة عن شعر منثور: «يطلب فيه الفنان أن يطهر الإنسان نفسه من الشرور والرذيلة وأن يعيش طاهرًا محبًا للخير ومحاربًا للرذيلة».

ووجدت كذلك كتابات لغوية عبارة عن أسماء للشخصيات المنفذة على فسيفساء دير سانت كاترين بسيناء (ذكرت سابقًا، لوحة ٩). وهي خاصة بأسماء القديسين الموجودين حول السيد المسيح في وسط المنظر، وعلى وجوههم علامات الدهشة والتعجب نتيجة ظهور المسيح فجأة أمامهم «حادث التجلي الشهير».

١١٣) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٣٩.

التعليق

تعتبر الكتابة اللغوية من الرموز الدينية التي لها أصول مصرية؛ حيث كان الفراعنة يكتبون أسماءهم على خراطيش بجوار المنظر المنفذ، ثم استعملها الفنان في العصر الهيلينستي والروماني، فكان يكتب اسمه بجوار العمل الفني الخاص به، ثم امتد إلى الفنان المسيحي؛ حيث كتب أسماء القديسين مثلاً على العمل الفني ذي الطابع الديني. وفى الواقع لم تقتصر الكتابة اللغوية على تسجيل الأسماء فقط بل امتدت لتشمل أسطورة من الأساطير اليونانية، أو قولاً مأثورًا أو مدحًا أو نصيحة... وهكذا.

المقارنات

ظهرت الكتابة اللغوية على العديد من الفسيفساء خارج مصر، وعلى سبيل المثال: في الأردن في كنيسة مريم العذراء في مأدبا وترجع إلى القرن الثامن الميلادي؛ حيث نفذت الكتابة بداخل شكل دائري «مثلما نفذت في فسيفساء متحف طابا». ومن الأردن أيضًا في الكنيسة الشمالية في منطقة Esbus عثر على فسيفساء دائرية منفذ بداخلها كتابة لغوية.[١١٤] وفي كنيسة الرسل بالأردن عثر على فسيفساء ترجع إلى أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس الميلادي بها الكتابة اللغوية. ومن كنيسة الآباء القديسين بالأردن عثر على فسيفساء دائرية بداخلها كتابات لغوية.[١١٥]

سابعًا: الطفل المجنح «إيروس»

كان تصوير الأطفال ذوي الأجنحة من ضمن الرموز في الفن المسيحي؛ حيث إن الطفل يمثل شخصية إيروس؛ وذلك ليشير إلى علامة البشارة، أو ربما يمثل الملاك الذي أتى السيدة العذراء بالبشارة. كما أن إيروس وهو إله الحب عند اليونانيين يرمز إلى الرسول القادم من عند الإله إلى البشر.[١١٦]

ولقد نُفذ الفنان الطفل المجنح في أرضية فسيفساء فيدرا وهيبوليت (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)؛ حيث ظهر عند بداية الأرضية من أعلى، بعد إطار زخرفة الضفيرة مباشرة، ونُفذ في صورة

---

١١٤) Piccirillo, *The Mosaics*, 50, 251.
١١٥) ميشيل بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ٩٧، ٣١٣.
١١٦) عزت قادوس، ومحمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٦١، ٢٠٢.

طفلين مجنحين متقابلين عند طرفي هذا الإطار وممسكًا المثلث (لوحة ٥٠). وظهر كذلك ممثلاً إيروس، وذلك في الإطار الخاص بفيدرا وهيبوليت (لوحة ٥١).

التعليق

رمزية الطفل المجنح «إيروس» يعتبر من الرموز الدينية المستوحاة من الفكر والاعتقاد الهيلينستي وليس المصري. ولقد استعملها الفنان المسيحي كإحدى الرموز الدينية الهامة، ولكنها ربما لم تلقَ قبولاً؛ حيث لم تظهر كثيرًا على أرضيات فسيفساء مصرية كثيرة.

المقارنات

يوجد في متحف باردو Bardo في تونس فسيفساء رومانية تمثل نبتون وأمفتريت، ونُفذ بجوار فينوس إيروس واقفًا يفتح لها صندوق المجوهرات، وأعلى المنظر يوجد العديد من الأطفال المجنحين «إيروس».[١١٧] وفي متحف اللوفر بباريس توجد قطعة نسيج عثر عليها في أنطينوي Antinoe، وترجع إلى القرن السادس الميلادي مُنفذ عليها العديد من الأطفال المجنحين.[١١٨] كما عثر على فسيفساء من Sarrin Osrhoene ترجع إلى القرن الرابع الميلادي، ونفذ بها إيروس «الطفل المجنح».[١١٩] وكذلك صُمم إيروس على فسيفساء شهيرة في ردهة هيبوليت في كنيسة العذراء في مأدبا بالأردن، وترجع إلى القرن السادس الميلادي، وهي فسيفساء تصور معاقبة أفروديت لإيروس بتهديده بلعنها وأدونيس يحضر المشهد.[١٢٠]

ثامنًا: العنب

المقصود من العنب هو الخمر المقدس فهو إذًا إشارة مسيحية عزيزة.[١٢١] ويعتبر العنب والكروم من أكثر العناصر الطبيعية التي استخدمت في الفن المسيحي سواء كان هذا بتصويرها في شكلها الطبيعي أو بتحويرها إلى عنصر زخرفي. ولقد اشتهرت مصر منذ أقدم العصور بالكروم، واهتم بزراعتها قدماء المصريين والرومان من بعدهم، ولا يزال الكروم حتى اليوم من المحاصيل الهامة في مصر وبلاد أخرى كثيرة. ويوجد في الكتاب المقدس إشارات عن الكروم في مصر؛ حيث جاء في المزامير أنه يعتبر من دعائم الرخاء واستقرار الحكم، وأنه يدل على حياة الترف ورغد

---

١١٧) Fradier, Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie*, 157; Lemée, *Mosaics*, 160, fig. 115.

١١٨) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 6, 1766.

١١٩) J. Balty, *La mosaïque de Sarrin* (Osrhoène) (Paris, 1990), 53–54, pl. XXII, 2.

١٢٠) بيشريللو، مأدبا، كنائس وفسيفساء القدس، ٥٩؛ Piccirillo, *The Mosaics*, 51, 53.

١٢١) سعاد ماهر، الفن القبطي، ١٣.

العيش؛ كما أن له دلالة على الفرح، وجاء في يوحنا في قول المسيح عن نفسه: «أنا الكرمة الحقيقية وأبي الكرام»، وكذلك «أنا الكرمة وأنتم الأغصان». وهذه الإشارات الرمزية الواضحة في الكتاب المقدس هي التي جعلت الكرمة «العنب» من الرموز الدينية الهامة في الفن المسيحي.[١٢٢]

ولقد ظهر العنب على أرضية فسيفساء واحدة فقط من مصر ترجع إلى أواخر القرن الرابع الميلادي، وهي فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)؛ حيث تكرر ظهوره خاصة في الجزء الثاني من الأرضية الخاصة بديونيسيوس وأتباعه (لوحة ٥٢). كما ظهر أيضًا أمام الحمامة المنفذة فوق النص اليوناني على يسار اللوحة من أسفل (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٩).

المقارنات

ظهر العنب في نحت بارز من الحجر الجيري موجود في المتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم ٦١٣٣ وربما يكون من البهنسا «أوكسيرنخوس»، ويرجع إلى القرن الخامس الميلادي. كما يضم نفس المتحف إناءً يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي منفذ عليه العنب.[١٢٣] ويوجد في المتحف القبطي أيضًا تاج عمود كورنثي اكتشف في سقارة مُنفذ عليه عناقيد العنب.[١٢٤] كما نُفذت عناقيد وأوراق العنب على فسيفساء بيزنطية من فيلادلفيا،[١٢٥] كما يضم المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية مجموعة من الأفاريز من الحجر الجيري نُحِتَت عليها أوراق وفروع وثمار العنب، وهي ترمز للسيد المسيح وعثر عليها في البهنسة وترجع إلى القرن الخامس الميلادي.[١٢٦]

تاسعًا: ديونيسيوس

كان هناك اهتمام بتصوير الآلهة اليونانية وخاصة ديونيسيوس إله الخمر؛[١٢٧] حيث كان الإله ديونيسيوس أو باخوس من ضمن الرموز التي استخدمت للدلالة على شخص المسيح. وكان الخمر المقدس الذي يتناوله المؤمن من المفترض فيه أنه خمر إلهي ينقل المؤمن من حالته الدنيوية العقلية إلى الحالة الروحية أو عالم اللامعقول في الفلسفة الأفلاطونية الحديثة. كما أن حالة العري التي يُظهر بها الفنان أحيانًا الحوريات أو أتباع الإله ديونيسيوس في النحت المسيحي يرى البعض أنها جاءت من خلالها صور الملائكة الحامية للأرواح في القرنين الخامس والسادس،

---

١٢٢) داود خليل مسيحة، العنب والكروم، ٦.
١٢٣) Gabra, *Coptic Museum*, 119, 121.
١٢٤) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 1, 262.
١٢٥) Piccirillo, *The Mosaics*, 260.
١٢٦) داود خليل مسيحة، العنب والكروم، ٦.
١٢٧) زبيدة محمد عطا، إقليم المنيا، ١١١.

ويرى البعض الآخر أن شفافية تلك الشخصيات في الجوانب الأسطورية جعلتهم وسائط بين الإله والبشر.[١٢٨]

ولقد ظهر ديونيسيوس على فسيفساء من كوم الدكة، وتؤرخ بالقرن الأول الميلادي (لوحة ٥٣).[١٢٩] وفيها نفذ ديونيسيوس مرتديًا تاجًا من أوراق العنب وممسكاً بالعصا Thyrsos، وهي من رموزه ويعلوها شكل كرمة العنب. كما عثر على فسيفساء أخرى من نفس الموقع وضمن حفائر البعثة البولندية، وهي فسيفساء دائرية الشكل Emblema ملونة ومنفذ عليها ربما ديونيسيوس – ولكنه غير مكتمل – وذلك نظرًا لوجود الكأس في يده، ويبدو أنها فسيفساء رومانية (لوحة ٥٤).

كما ضُمم ديونيسيوس أيضًا على فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (ذكرت سابقًا، شكل ٣٧) وذلك في الإطار الأوسط للأرضية وبجواره عناقيد العنب والفهد (ذكرت سابقًا، لوحة ٥٢).

التعليق

ارتبط ظهور ديونيسيوس بوجود العنب في نفس المنظر – في غالبية الأحيان – وذلك طبقًا للأسطورة الخاصة به، ولكن أحيانًا كان ينفذ العنب بمفرده على أنواع مختلفة من الفن. ورمزية ديونيسيوس يونانية الأصل وليست مصرية؛ لأنها مأخوذة من الأساطير اليونانية.

المقارنات

ظهر ديونيسيوس في نحت بارز من الحجر الجيري من الشيخ عبادة، ويرجع إلى القرن الرابع الميلادي، ومنفذ معه عناقيد العنب وموجود حاليًا في متحف اللوفر بباريس،[١٣٠] وضُمم ديونيسيوس أيضًا على فسيفساء رومانية كبيرة الحجم من Villa des Laberii، وموجودة حاليًا في متحف Bardo، ومن حوله أيضًا عناقيد العنب.[١٣١] ويضم المتحف القبطي نحتًا من الحجر الجيري يحمل رقم ٦٤٧١ عُثر عليها في إهناسيا ومُنفذ بها ديونيسيوس وهو يحمل كأسًا من النبيذ في يده، وينحني على أكتاف شاب. وفي نفس المتحف أيضًا يوجد إناء كبير من الفخار يحمل رقم ٨٩٧٢ على شكل باخوس إله الخمر وسط الكروم يرجع إلى القرن الثالث أو الرابع

١٢٨) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٤٧، ٧٥.

١٢٩) k.k. Jczyk, *Private Roman Bath at Kom el Dikka in Alexandria. Etudes et Travaux* II (Warszawa, 1968), 152ff, fig. 5.

١٣٠) Bourguet, *The Art of the Copts*, 41; Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 6, 1760؛ عزت قادوس، مدخل إلى علم الآثار، ٢٩٨؛ زبيدة محمد عطا، إقليم المنيا، ١٢٠.

١٣١) Fradier, Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie*, 83; Fantar, *La mosaïque*, 39; Lemée, *Mosaics*, 111.

الميلادي.[١٣٢] وفي متحف اللوفر بباريس توجد قطعة نسيج منفذ عليها ديونيسيوس، وترجع إلى القرن الخامس وعثر عليها في أنطينوي Antinoë.[١٣٣]

عاشرًا: الكأس

يعتبر الكأس من الأواني المقدسة، وهو الكأس المقدس الذي يصور عليه غالبًا صورة الحمل الذي يرمز إلى دماء الأضحية، أو الكأس الخاص بالخمر المقدس، فهو كأس البركة، وكأس عشية الرب كما في أقوال بولس. وهذا الكأس عبارة عن تجويف مخروطي أو أسطواني الشكل له عنق طويل وقاعدة دائرية الشكل[١٣٤].

ولقد ظهر الكأس على أرضية فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧). وهو هنا مرتبط بالخمر المقدس؛ حيث يظهر في نفس المنظر عناقيد العنب ويجلس الإله ديونيسيوس إله الخمر (لوحة ٥٥). كما ظهر الكأس أيضًا على فسيفساء كوم الدكة ضمن حفائر البعثة البولندية (ذكرت سابقًا، لوحة ٥٤).

المقارنات

يضم المتحف القبطي نماذج عديدة لهذا الكأس ترجع إلى القرن العاشر الميلادي بعضها من البرونز والبعض الآخر من الفضة وكانت تزين بكرانيش ذهبية اللون تتدلى منها سلاسل كناية عن التنبيه والتذكير بقدوم طقس ما.[١٣٥]

حادي عشرًا: هرقل

كان هناك اهتمام بتصوير الآلهة اليونانية وخاصة هرقل في الفن القبطي.[١٣٦] ومن بين النماذج الهيلينستية التي انتشرت في هذا الفن القصص الأسطورية المستوحاة من أسطورة الإله هيراكليس «هرقل» والتي مثلت نوعًا من المعتقدات ذات الصفة الشعبية في الفترة الوثنية، ولكن تلك الأعمال تميزت في المرحلة الانتقالية بإبراز حالات النشوة والانتصار الإلهي على عناصر الشر الدنيوي المتمثل في صور حيوانات متوحشة يتغلب عليها هيراكليس. من هنا

---

١٣٢) داود خليل مسيحة، العنب والكروم، ٩.
١٣٣) Rutschowscaya, *L'art copte en Égypte*, 153.
١٣٤) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٥٣.
١٣٥) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٥٣.
١٣٦) زبيدة محمد عطا، إقليم المنيا، ١١١.

واكب موضوع هيراكليس الأسطوري النموذج المصري في أسطورة حورس وانتصاره على عمه ست، ولكن بمفهوم يأخذ طابع القوة أكثر من أسطورة حورس.[١٣٧]

نُفذ هرقل على أرضية فسيفساء واحدة فقط من مصر – حتى الآن – وهي فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)، وذلك في الجزء الأوسط منها، وهو الذي يضم ديونيسيوس أيضًا وأتباعه (لوحة ٥٦).

المقارنات

عُثر على فسيفساء في Sarrin في Osrhoene ترجع إلى القرن الرابع الميلادي مُنفذ عليها هرقل ممسكًا بالعصا ويطير إيروس خلفه.[١٣٨] وتوجد لوحتان من العاج في متحف والتر للفنون في بالتيمور، من مصر وترجع إلى القرن الرابع الميلادي؛ اللوحة الأولى تمثل انتصار هيراكليس على أسد نيميا في حركة عنيفة تظهر في تصوير العضلات بالسيقان والظهر وقبضته على رقبة الأسد في حين أن اليد اليسرى تستعمل في عملية الطعن، أما اللوحة الثانية فتميزت بالهدوء النسبي عقب الانتصار؛ حيث القوة في إبراز العضلات والسيقان والأذرع، وهي سمات الأسلوب الكلاسيكي الواضح في الصورة. وبصفة خاصة فإن منظر انتصار هيراكليس على أسد نيميا يؤكد أنها نماذج مستوحاة من الأساطير الإغريقية.[١٣٩]

التعليق

هرقل كرمز ديني يمثل السيد المسيح من ناحية الانتصار على عناصر الشر الدنيوي سواء من البشر أو من الحيوانات.

ثاني عشرًا: الزواحف

تعتبر الزواحف من الرموز ذات التأثير المصري القديم، وترمز إلى قوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، وهي مستوحاة من التعبير البدائي لقصة آدم وحواء والإثم الذي اقترفاه بسبب الحية التي تجسد بداخلها الشيطان، وهمس في أذن حواء، فكان لهما العقاب بالخروج من الجنة. ومن هذا المنطلق أصبحت الحية أو الثعبان رمزًا عامًا للزواحف في التعبير عن الأعمال

١٣٧) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٤٧ - ٤٨.
١٣٨) Balty, *La mosaïque*, 53–54, pl. XXII, 1.
١٣٩) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٤٨.

المحظورة والشريرة التي يقترفها الإنسان، كما أن لها رمزًا واضحًا في صورة المسيح قاهر الشر «المتمثل في الحية».[١٤٠]

ورغم أهمية الحية كرمز من الرموز، فإن الفنان المصري المسيحي لم ينفذها كثيرًا على الفسيفساء المصرية التي ترجع إلى الفترة المسيحية. ظهرت الثعابين في شعر الميدوزا؛ حيث نفذ شعرها بأكمله على شكل ثعابين – طبقًا للأسطورة – وذلك على فسيفساء من حفائر سينما ديانا بالإسكندرية، وموجودة حاليًا بالمتحف القومي بالإسكندرية، ترجع إلى القرن الثاني الميلادي (لوحة ٥٧). كما ظهرت أيضًا على فسيفساء أخرى من كوم تروجا، وموجودة حاليًا بالمتحف المصري بالقاهرة، وترجع إلى بداية العصر الروماني (لوحة ٥٨). كما ظهرت الحية «أو الثعبان» على أرضية فسيفساء الحياة اليومية من ثمويس (ذكرت سابقًا، لوحة ٢٧)؛ حيث نفذت في منظر الصيد (لوحة ٥٩). كما صُممت أيضًا على فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (ذكرت سابقًا، لوحة ٣٧)، وجاء تنفيذها في صورة اثنين من الثعابين متقابلين، وثعبان منهما أكبر حجمًا من الآخر، وذلك في الركن الأيمن من الأرضية الموجود أسفل النص اليوناني (لوحة ٦٠). ونفذهما الفنان من مكعبات بنية اللون متدرجة؛ حتى يعطي الإحساس بالشكل الطبيعي، وذلك على خلفية من مكعبات بيضاء – كريمي اللون، مع ملاحظة أن الثعبان الأكبر حجمًا مختلف قليلاً؛ حيث نفذ له الفنان منقارًا وأرجل.

التعليق

الشعبان «أو الحية» من بين الرموز الدينية المسيحية الهامة التي تعبر عن الأعمال الشريرة والمحظورة التي يقترفها الإنسان، كما أنه رمز للمسيح قاهر الشر. ربما كان ذلك التفسير هو السبب في ظهوره بصورة واضحة على أرضية فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية (لوحة ٦٠)؛ لأنه يتوافق مع أسطورة الشر الخاصة بفيدرا مع ابن زوجها هيبوليت، والتي تسببت في وفاته بعد ذلك. ويلاحظ أن الفنان نفذ اثنين من الثعابين متقابلين، وأحدهما أكبر حجمًا من الآخر، ربما الأصغر منهما يمثل البشر والأكبر يمثل السيد المسيح قاهر الشر.

---

١٤٠) المرجع السابق، ١٦٠.

المقارنات

عثر على عمل فني في كنيسة Saint Theodore يمثل فارسًا ممتطيًا حصانًا ويطعن بحربة ثعبانًا موجودًا أسفله.[١٤١] كما يضم المتحف القبطي بالقاهرة عصا البطريرك؛ وهي عصا كبيرة الحجم، ومنفذ أعلاها الصليب – كرمز لانتصاره – فوق اثنين من الثعابين.[١٤٢] وفي منزل ديونيسيوس في Nea Paphos في قبرص في غرفة الطعام عُثر على أرضية فسيفساء كبيرة الحجم تصور منظر جمع العنب، ونُفذ على جزء منها ثعبان ضخم يتسلق شجرة ليلتقط العنب.[١٤٣] وفي متحف سوسة Sousse بتونس توجد فسيفساء ترجع إلى القرن السادس الميلادي مُنفذ عليها اثنان من الثعابين، وبينهما شكل العين المفتوحة،[١٤٤] كما ظهرت الحية (أو الثعبان) في حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات، وأيضًا في منظر آدم وحواء.[١٤٥]

النتائج

١) موضوع البحث ممتد منذ أواخر القرن الأول الميلادي وليس بداية من نهاية القرن الثالث الميلادي – كما هو معتاد – بعد إعلان المسيحية دينًا رسميًّا للدولة؛ وذلك لأن القرون الثلاثة الأولى للميلاد كانت تضم العديد من المسيحيين الذين يخفون إيمانهم خوفًا من الاضطهاد، ولذلك لجأوا إلى استعمال الرموز في الفن للإشارة إلى الدين الجديد.

٢) يضم البحث اثني عشر رمزًا دينيًّا غالبيتها لها أصول هلينستية وليست مصرية مما يرجح أن فنان الفسيفساء في مصر لم يكن مصري الجنسية وإنما رومانيًّا. أول هذه الرموز وأهمها هو الصليب بأنواعه الثلاثة «اليوناني والعشري والمعقوف»، وظهر في مناطق متفرقة في مصر فمثلاً في كوم الدكة وأبي قير بالإسكندرية، وأيضًا في تل الفرما والشيخ زويد بالإسماعيلية، وتل أتريب ببنها وكذلك في سانت كاترين بسيناء. كما نُفِّذت الكائنات البحرية «السمكة والدولفين» في الشاطبي وكوم الدكة بالإسكندرية وكوم تروجا بالبحيرة وأيضًا ثمويس بالدقهلية، وظهرت الطيور «الحمامة والطاووس والببغاء والنسر والديك» في كوم الدكة وأبي قير بالإسكندرية وكوم تروجا والشيخ زويد بالإسماعيلية وفي مصر السفلى، ووجدت هالة التقديس على فسيفساء واحدة فقط في سانت كاترين بسيناء، وكذلك نُفِّذ سعف النخيل

١٤١) A. Badawy, *L'art copte : Les influences égyptiennes* (Le Caire, 1949), 60, fig. 44.

١٤٢) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 5, 1468.

١٤٣) Michaelides, *Cypriot Mosaics*, 17, pl. V.

١٤٤) Fradier, Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie*, 50.

١٤٥) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٦٠.

على أرضيتين من كوم تروجا واثنين آخرين من تل الفرما والشيخ زويد بالإسماعيلية. أما الكتابات اللغوية فصممت في كوم تروجا وتل الفرما والإسماعيلية وسيناء، كما ظهر الطفل المجنح وديونيسيوس وهرقل والكأس والعنب على أرضية فسيفساء واحدة من الإسماعيلية، فيما عدا ديونيسيوس والكأس فقد نُفذا مرة أخرى في كوم الدكة. وأخيرًا الزواحف «الثعبان» نُفذ في شعر الميدوزا أكثر من مرة؛ حيث يُرى في حفائر سينما ديانا بالإسكندرية وفي كوم تروجا، كما ظهر الثعبان بصورة مستقلة في ثمويس والإسماعيلية.

٣) اشتمل البحث على حوالي سبع وعشرين أرضية فسيفساء مصرية بداية من أواخر القرن الأول الميلادي حتى القرن السادس الميلادي.

٤) يرجح أن الفنان الذي نفذ الفسيفساء - الخاصة بموضوع البحث - تلك التي ظهر عليها شكل الصليب ربما كان فنانًا يونانيًا أو روماني الأصل وليس فنانًا مصري الجنسية بدليل عدم ظهور الصليب ذي العروة من بين أنواع الصلبان المنفذة على الرغم من كونه الأصل الخاص بعلامة عنخ (الحياة) في اللغة المصرية القديمة، وأيضا ظهور الصليب المعقوف (السواستيكا) على إحدى الأرضيات وأصله يرجع إلى العصر الهيلينستي.

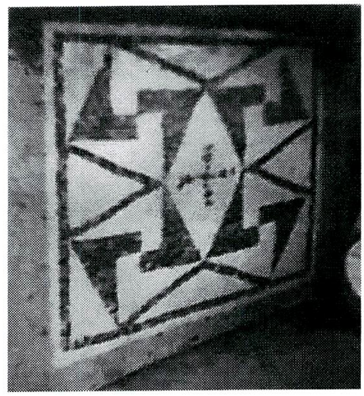
٥) فسيفساء النقش Καιξψ = And you (لوحة ٢٤) ربما يكون معنى النقش هنا «أنت أيضًا» مدعو للمشاركة في حفل العشاء المقدس أو العشاء الأخير، وذلك إذا كان تفسير الشكل المنفذ أسفل النقش أنه عبارة عن سمكتين واثنين من الأرغفة، في حين أنه كان لدى الباحثة تفسيرًا آخر لنفس الفسيفساء - في موضع آخر - في حالة أن الشكل المنفذ أسفل النص عبارة عن عضو التذكير؛ أي أن تفسير المنظر المصمم يختلف على حسب أسلوب تناول الموضوع.

٦) على الرغم من أهمية رمز الأرنب من بين الرموز الدينية المسيحية مصرية الأصل؛ حيث يرمز إلى حالة البشر قبل ظهور السيد المسيح، وسلة العنب المصاحبة له هي رمز للخمر المقدس، وبالتالي فإن العنب هو رمز للسيد المسيح، فإن فنان الفسيفساء في مصر لم ينفذ - حتى الآن - الأرنب أبدًا على الفسيفساء الخاصة بالبحث بل استبدله أحيانًا بالحمامة، كما ظهرت على فسيفساء فيدرا وهيبوليت بالإسماعيلية؛ حيث نفذت الحمامة وأمامها سلة العنب (لوحة ٣٩) - بدلاً من الأرنب، مما يدعم الرأي السابق بأن فنان الفسيفساء في مصر لم يكن مصري الأصل.

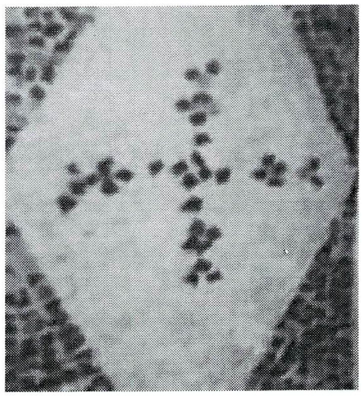
٧) الطفل المجنح «إيروس» من بين الرموز الهيلينستية الأصل وليس له أصل مصري مما يدعم فكرة أن فنان الفسيفساء لم يكن مصريًّا.

٨) استخدم فنان الفسيفساء المسيحي رموزًا يرجع أصلها إلى الفن الهلينستي والروماني على الرغم من العداء السياسي والديني مع الحكومة الرومانية الوثنية، وربما يرجع ذلك إلى وجود الفكر العقائدي الذي رحب بوجود تلك الآلهة والأساطير في الفن المسيحي؛ حيث إنها موضوعات مرنة من الناحية الدينية، كما أنها تخدم في النهاية الفكر الديني الجديد وتزيد من شعبيته ووضوحه، تمامًا مثلما فعل البطالمة عندما جاءوا إلى مصر وكونوا العقيدة الجديدة للدين، وهي الثالوث المقدس «إيزيس وسيرابيس وحربوقراط» المستوحى أصلاً من الثالوث المصري «إيزيس وأوزوريس وحورس».

٩) من النتائج الهامة في هذا البحث هو احتمالية كون الببغاء والديك من بين الرموز الدينية المسيحية على الرغم من عدم ذكرهما سابقًا في أيٍّ من المراجع التي اطلعت الباحثة عليها.



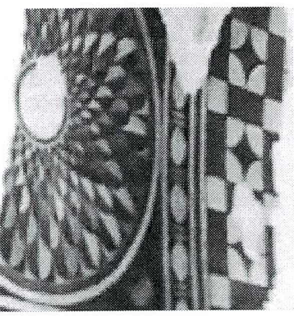
لوحة ١ فسيفساء من كوم الدكة.



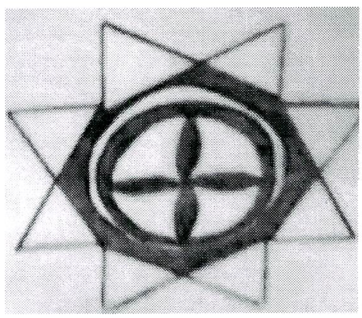
لوحة ٢ جزء تفصيلي.



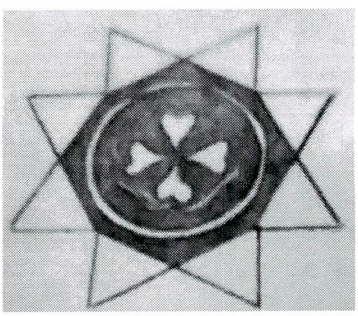
لوحة ٣ فسيفساء ملونة من كوم الدكة.



لوحة ٤ فسيفساء قشور السمك من أبي قير.



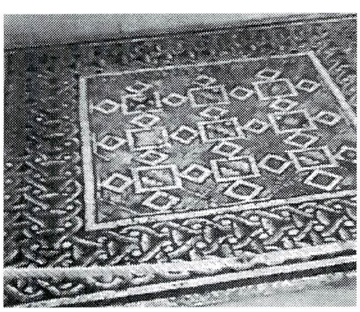
لوحة ٥ جزء تفصيلي – رسم باليد.



لوحة ٦ جزء تفصيلي – رسم باليد.



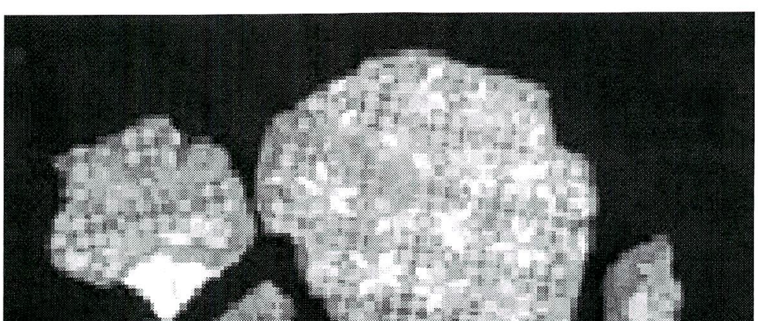
لوحة ٧ فسيفساء في متحف السويس.



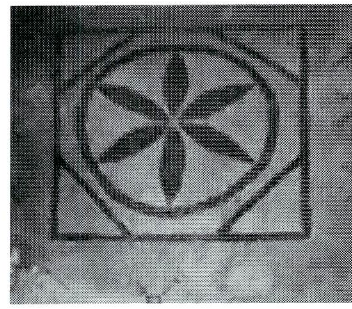
لوحة ٨ فسيفساء من الشيخ زويد بالإسماعيلية.

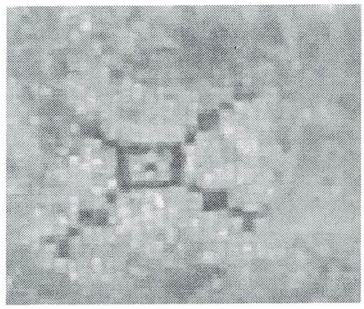


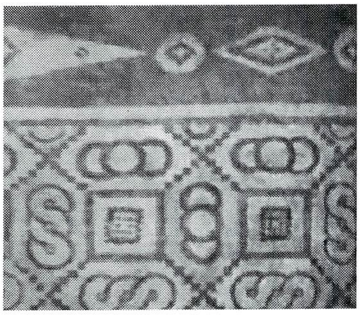
لوحة ٩ فسيفساء كنيسة سانت كاترين بسيناء.



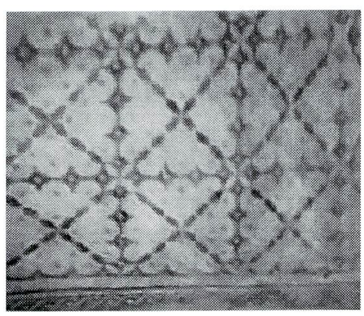
لوحة ١٠ فسيفساء في مخزن المتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية.

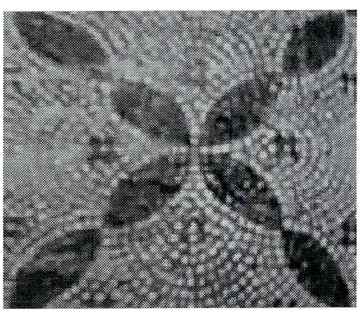

لوحة ١١ فسيفساء الزهرة من كوم الدكة.

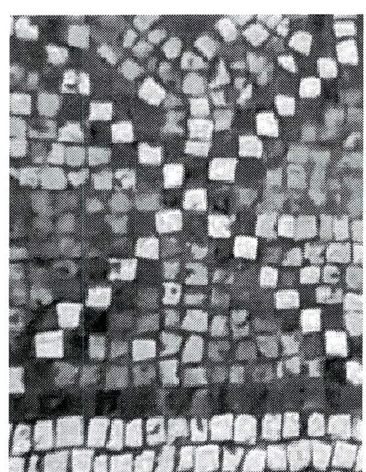

لوحة ١٢ جزء تفصيلي.

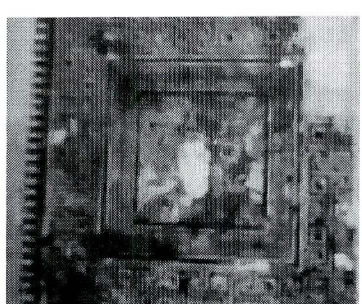

لوحة ١٣ فسيفساء من تل الفرما.

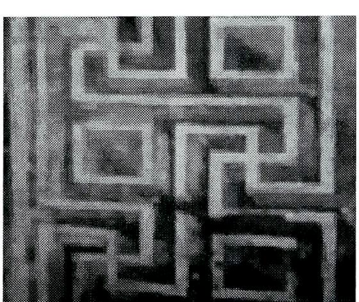

لوحة ١٤ جزء تفصيلي.

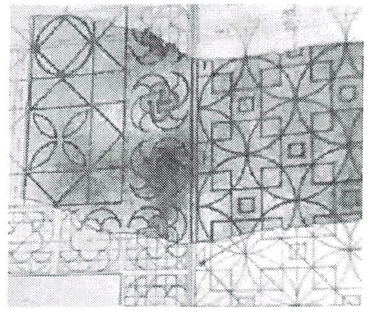

لوحة ١٥ فسيفساء أخرى من تل الفرما.


لوحة ١٦ جزء تفصيلي.

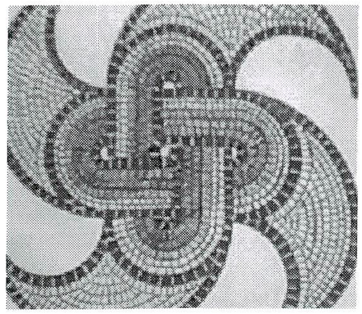

لوحة ١٧ جزء تفصيلي من لوحة (٨).


لوحة ١٨ فسيفساء سوفيلوس من ثمويس.

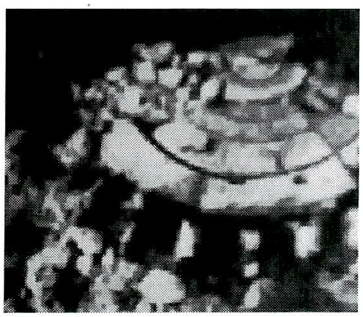

لوحة ١٩ جزء تفصيلي.



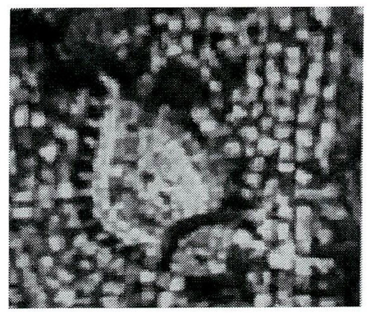
لوحة ٢٠ فسيفساء من تل أتريب ببنها.



لوحة ٢١ جزء تفصيلي.



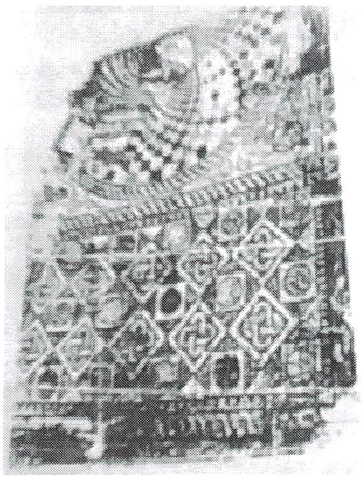
لوحة ٢٢ فسيفساء في مدينة الهو فى الصعيد.



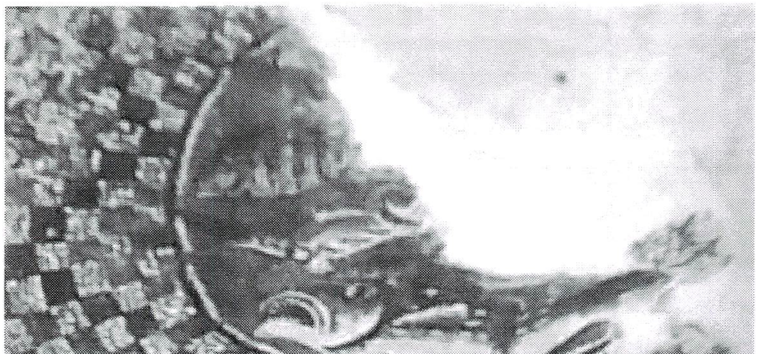
لوحة ٢٣ جزء تفصيلي.



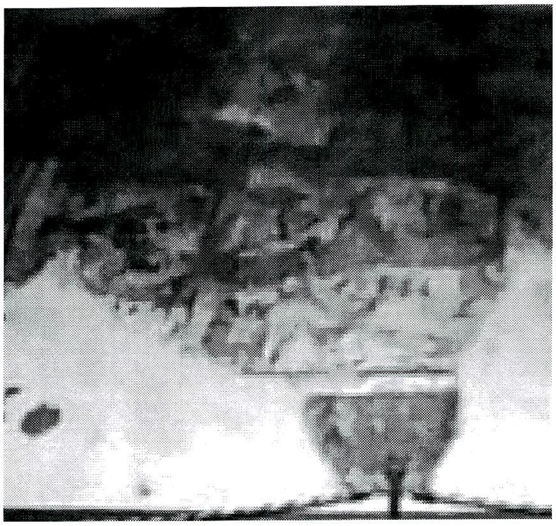
لوحة ٢٤ فسيفساء من كوم تروجا.



لوحة ٢٥ فسيفساء الأسماك من الشاطبي.



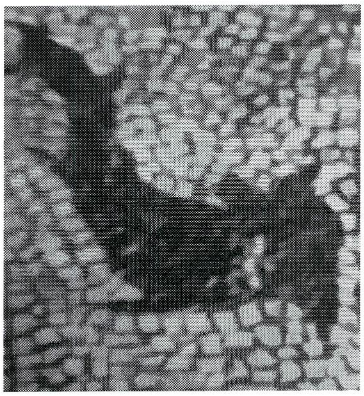
لوحة ٢٦ جزء تفصيلي.



لوحة ٢٧ فسيفساء الحياة اليومية من ثمويس.



لوحة ٢٨ جزء تفصيلي.



لوحة ٢٩ جزء تفصيلي من لوحة (٢٢).



لوحة ٣٠ فسيفساء من كوم الدكة.



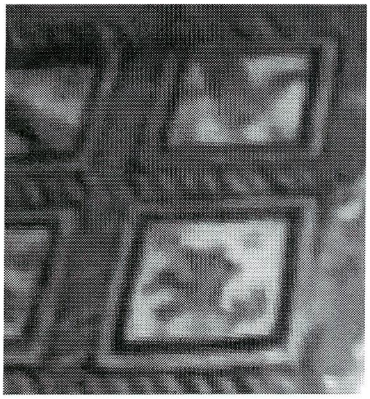
لوحة ٣١ جزء تفصيلي.



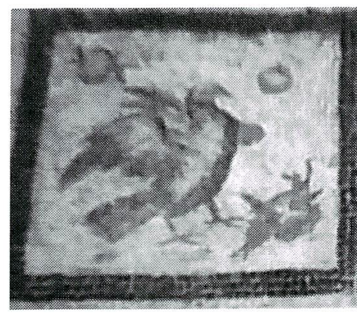
لوحة ٣٢ فسيفساء في قسم الآثار الكلاسيكية في جامعة لندن.



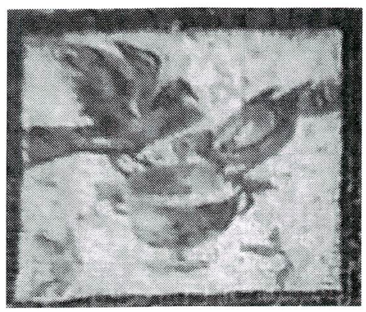
لوحة ٣٣ فسيفساء الطيور من كوم تروجا.



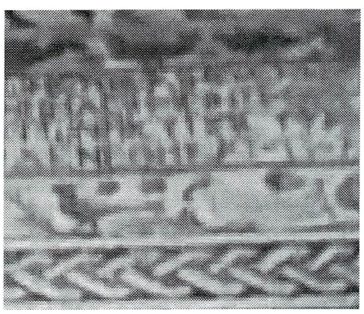
لوحة ٣٤ فسيفساء فيلا الطيور من كوم الدكة.



لوحة ٣٥ جزء تفصيلي.



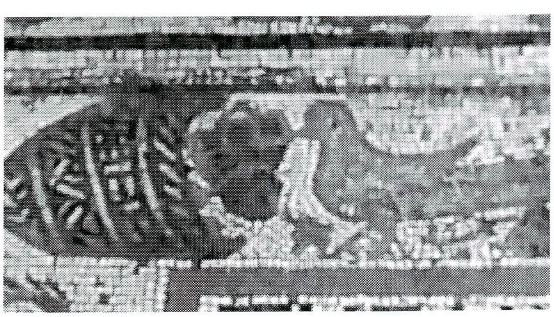
لوحة ٣٦ جزء تفصيلي.



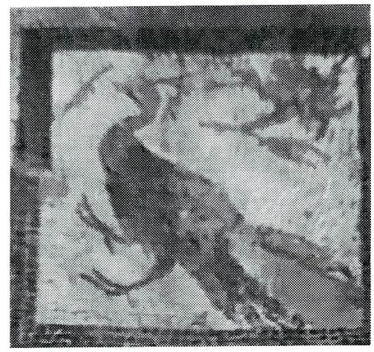
لوحة ٣٧ فسيفساء فيدرا وهيبوليت من الشيخ زويد بالاسماعيلية.



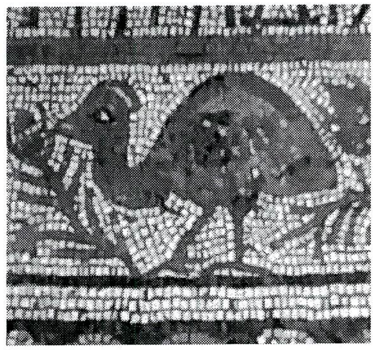
لوحة ٣٨ جزء تفصيلي.



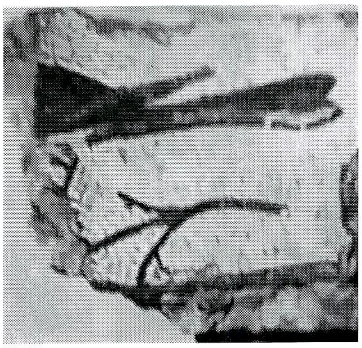
لوحة ٣٩ جزء تفصيلي.



لوحة ٤٠ جزء تفصيلي من لوحة (٣٤).



لوحة ٤١ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).



لوحة ٤٢ فسيفساء من دلتا مصر.



لوحة ٤٣ فسيفساء جانيميد من مصر السفلى.



لوحة ٤٤ جزء تفصيلي من لوحة (٣٤).



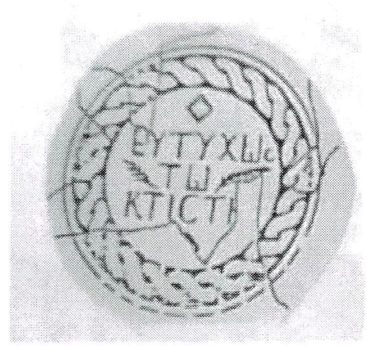
لوحة ٤٥ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).



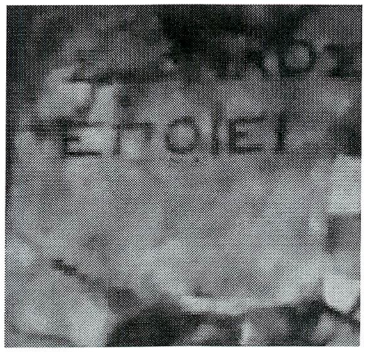
لوحة ٤٦ فسيفساء الديك في المتحف اليوناني والروماني بالاسكندرية.



لوحة ٤٧ فسيفساء دائرية من تل الفرما وموجودة حاليًا بمتحف طابا.



لوحة ٤٨ رسم تخطيطي.



لوحة ٤٩ جزء تفصيلي من لوحة (١٨).



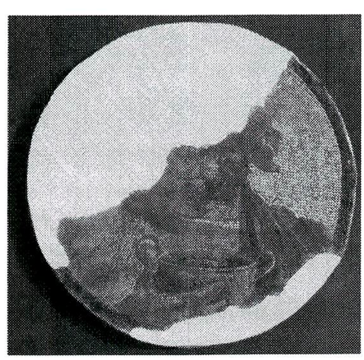
لوحة ٥٠ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).


لوحة ٥١ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).

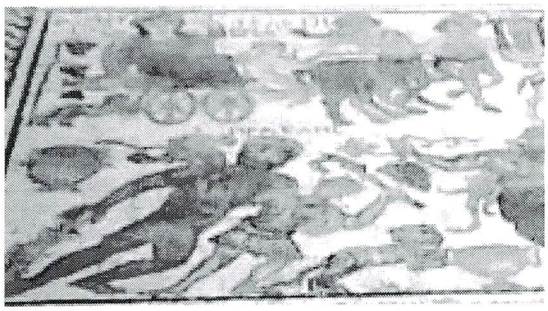


لوحة ٥٢ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).

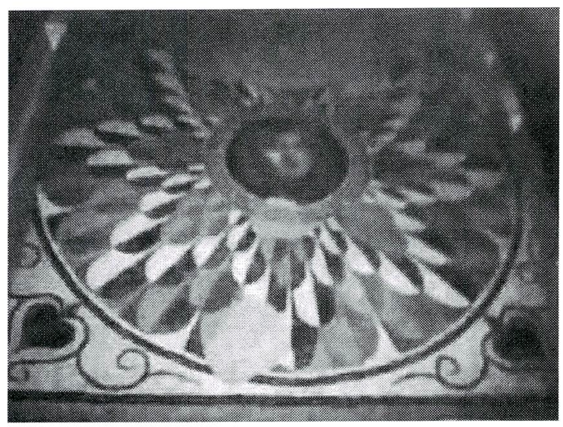

لوحة ٥٣ فسيفساء من كوم الدكة.


لوحة ٥٤ فسيفساء دائرية لديونيسيوس من كوم الدكة.


لوحة ٥٥ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).



لوحة ٥٦ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).



لوحة ٥٧ فسيفساء الميدوزا بالمتحف القومي بالإسكندرية.



لوحة ٥٨ فسيفساء الميدوزا من كوم تروجا.



لوحة ٥٩ جزء تفصيلي من لوحة (٢٧).



لوحة ٦٠ جزء تفصيلي من لوحة (٣٧).

صناعــة واســتعمال الأواني وزخرفتهــا في العصر القبطي

إيفيلين جورج إندراوس

استخدم الإنسان المصري عددًا من الأواني في حياته اليومية في العصر القبطي. وقد استلزم الأمر في دراستها التعرف أولاً على المادة الخام المستخدمة وأسلوب تشكيلها وطريقة حرقها، ثم التطرق إلى الأساليب الزخرفية المتبعة فيها وأنواعها وطرق استخدامها.

أولاً: المادة الخام

استُخدم الطين في أواني الحياة اليومية، وهو عبارة عن ذرات رقيقة لصخور رسوبية من سيليكات هيدرات الألومنيوم، والكوارتز والكالسيت[1] والتي تبدو بنسب متفاوتة في الطين في حالة طبيعية.

ويُعدِّل البناءَ البلوري لهذه المعادن إضافةُ الماء؛ حتى تعطي لدانة للطين، وكذلك فإن حرقه في درجات حرارة مرتفعة تجعله صلبًا.[2]

وقد استُخدم في مصر في الفترة القبطية ثلاثة أنواع أساسية من الطين:

١. جيري أو المَرلِ[3] يتميز بنسبة عالية من كربونات الكالسيوم المتبلورة، وكميات ضئيلة من السيليكا وأكسيد الحديد، وقليل من الميكا «مادة شبة زجاجية» وذرات نباتية.[4]

استُخدم هذا النوع في عديد من أواني الفترة القبطية - البيزنطية، فنجده في جرار المياه والأباريق والدوارق الموجودة في بعض مواقع مصر السفلى؛ مثل أبو مينا وكيليا وإسنا. وتكون عجينة هذه الأواني من اللون البيج إلى الأصفرعلى السطح مع عقد صغيرة سوداء وصفراء وذرات بيضاء كبيرة «ربما الكالسيت» وبعض حبيبات الكوارتز. أما الكسر فيكون دائمًا باللون الوردي الضارب إلى الحمرة.

---

١) وهو كربونات الكالسيوم المتبلورة. منير البعلبكي ، المورد (لبنان، ١٩٩٩)، ١٤٣.
٢) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 480.
٣) طين غني بكربونات الكالسيوم يستعمل سمادًا. البعلبكي ، المورد، ٥٦٠.
٤) N. Bourriau, *Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest* (Cambridge, 1981), 14–15.

٢) السيليكوني أو الطمي «غريني» يتميز بمستوى عالٍ من السيليكا وأكسيد الحديد، كما نجد أيضًا حبيبات من الكوارتز، والميكا وذرات عضوية. نجدها في أطباق وأواني الطبخ والسلطانيات العميقة وأواني الخزين ويكون لون الطين من الأحمر إلى البني. ويُرى بالعين المجردة ذرات رفيعة من الميكا وحبيبات الكوارتز وآثار نباتية.

٣) الكاولين[٥] يحتوي على الكالونيت وسيليكات الألومنيوم المائي، وجد في الأطباق والسلطانيات والقوارير والدوارق. ويكون سطح الإناء والكسر من اللون الوردي، ويرى بالعين المجردة الميكا وعقد سوداء وحبيبات من الكوارتز.

ثانيًا: التشكيل

نجد أن أسلوب التشكيل في العصر القبطي يشابه ما كان في الفترة اليونانية الرومانية، يسمح على حد السواء بالتخصص وتوحيد الشكل؛ حيث إن الفخار يُلقى على عجلة مزودة بأسلوب دفع يجيز تزامن المنتج في متتاليات وبأشكال متنوعة.

وقد كانت الأشكال المفتوحة والمسطحة؛ مثل الصحون والأطباق الكبيرة والسلطانيات تُصنع من كورة من الطين تتمركز على العجلة وتُجَوَّف للحصول على حافة منتظمة، وتكون هذه الحافة إما سميكة أو تتسع نحو الخارج لتقوية بناء الأواني.

أما الأشكال الصغيرة فربما كان صانع الفخار يستخدم طينًا مخروطي الشكل، ويُشكل عددًا من النماذج على التوالي من قمة المخروط. بينما الأواني الكبيرة المستخدمة لتخزين المؤن فقد صُنعت من قطعة واحدة. وقد شوهد في بعض الأحيان آثار حبل فوق وأسفل أقصى حد من قطر الإناء، ربما أراد الخزاف مسك الإناء بدعامة مؤقتة ليمنع أي توتر يحدث للجدار.

وكان الخزافيون يستخدمون شفرة لصقل الأواني أثناء وبعد التشكيل[٦] وقد يلجأون في اللمسات الأخيرة إلى أداة حادة لشذب الجدار، الحواف، القاعدة.[٧] وقد كان نادرًا جدًّا استخدام القوالب إلا أنه تُستثنَى المقابض؛ حيث يُعمل لها نماذج.

---

٥) صلصال نقي يستعمل في صناعة الخزف الصيني. البعلبكي، المورد، ٤٩٨.

٦) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 480–481.

٧) M. Picon, *Introduction à l'étude technique des céramiques sigillées de Lezoux, Centre de Recherches sur les Techniques Gréco-Romaines*, Nº 2 (Dijon, 1973), 30–31.

ثالثًا: حرق الأواني

على الرغم من قلة المراجع التي تتحدث عن الأفران في الفترة القبطية - البيزنطية، فإنه ليس هناك ريب أن مصر تمتلك عددًا جديرًا بالاعتبار. فقد أُشير إلى أفران في مريوط بأبي مينا كما اكتُشفت أفران في مصر العليا في مدامود وطود.[٨] وأيضًا وُجد في منطقة الأشمونين بردية مؤرخة بسنة ٥١٧ تُشير إلى ورشة خزاف.[٩]

قد كانت درجات الحرارة الشائعة في الفترة الرومانية لنضج الأواني تتراوح ما بين ٨٠٠ إلى ١٠٠٠ درجة مئوية. أما الأواني ذات التصميمات المشكلة بالختم فتتراوح ما بين ٩٠٠ إلى ١١٠٠ درجة مئوية.[١٠]

رابعًا: الأساليب الزخرفية

كان للزخرفة مكانة عظيمة في الخزف القبطي ويبدو ذلك واضحًا حتى في الأدوات التي تخص الحياة اليومية، وكانت ذات أهمية في أنها تُشير إلى تخصص الورش. ومن هذه الأساليب: الزخرفة المدموغة «ذات طبعة» أو المشكلة بالختم والتي ترتبط بالأواني المصنوعة نسبيًّا من الطين الناعم، بينما الأواني الملونة تُصنع من الطين الخشن. إلا أنه من القرن الثامن بدأ استخدام أسلوب التزجيج على الأواني الملونة وغيرها.

١) الزخرفة المشكلة بالختم أو المدموغة وأساليب أخرى

هذا الأسلوب هو تأثير مباشر للخزف الروماني المتأخر، وقد وجدت أوانٍ مزخرفة بهذا الأسلوب في كيليا وإسنا وأرمنت والفنتين بأشكال منوجرام السيد المسيح، وصلبان، ووريدات، وأسماك وحمام.[١١] فنرى في (لوحة ١) وعاءً مؤرخًا بالقرن الرابع - الخامس بالمتحف القبطي وارتفاعه ٦١ سم، بزخرفة ذات طبعة لعناقيد العنب والكروم على كتف الإناء. أما العنق فهو مُزَيَّن بوجه آدمي لامرأة؛ حيث نُشاهد أهداب الشعر عند الجبهة وقلادة وأقراطًا مزينة بإتقان بدليات.[١٢]

بالإضافة إلى ذلك هناك الزخرفة بالحز؛ حيث يُقطع في جدار الإناء بواسطة أزميل أو شفرة لينتج أخاديد. أما بالنسبة للزخرفة البارزة «النحت البارز» فقد كانت غير شائعة.

---

٨) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 481.

٩) Spencer *et al.*, *British Museum, Occasional Paper*, N°. 41 (London, 1982), 17.

١٠) Picon, *Introduction à l'étude technique des céramiques sigillées de Lezoux*, N° 2, 58.

١١) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 483.

١٢) M. Eaton *et al.*, *The Treasures of Coptic Art* (Cairo, 2005), 139.

٢) الزخارف المرسومة والملونة

تميز بها الفخار القبطي وقد استخدمت في بعض الأحيان لإخفاء التقنية الهزيلة لبعض الأواني. وقد كانت الموضوعات المصورة في القرن الخامس بموتيفات هلينستية ورومانية مثل أكاليل الزهور. ومن القرن الخامس إلى السابع بدأت الورش في تبني أسلوب معين فنجدهم استخدموا مجموعة لونية محدودة «البني، الأحمر، البرتقالي، الأسود، الأبيض» إما واحدًا منها فقط أو لونين أو المجموعة بأكملها في إناء واحد. ويتم تحديد الشكل بخطوط سوداء «قنطور» يُظلل بخطوط دقيقة. أما أسلوب التلوين فهو عبارة عن طين سائل ملون بإضافة أكاسيد معدنية. كما رسم الفنان مجموعة متنوعة من الحيوانات والنباتات والأشكال الهندسية من دوائر منحنية أو مجدولة بالإضافة إلى موضوعات دينية.

٣) أسلوب التزجيج

استُخدم هذا الأسلوب في نهاية القرن السابع، وهو عبارة عن مسحوق زجاجي ممتاز يوضع على الإناء ثم يُحرق لينتج طبقة خارجية زجاجية غير منفذة للماء. وقد استخدم التزجيج مع كلٍّ من الزخارف الملونة والمشكلة بالختم. وفي القرن الثامن استمر استخدام الأواني المصقولة مع الأواني غير المصقولة والتي اختفت في القرن التاسع.[١٣]

خامسًا: أنواع الأواني

١) أدوات المائدة

استخدم المصري أطباقًا مسطحة ومتوسطة العمق وأخرى عميقة عادةً مُتسعة يتجاوز قطرها ٢٥ سم غالبًا بقاعدة مسطحة وجدران متسعة نحو الخارج. فنجد على سبيل المثال (لوحة ٢) طبقًا قطره ٣٠ سم وارتفاعه ٩,٥ سم، وهو مؤرخ بالقرن السابع، بمتحف اللوفر، رُسم بداخله أسماك وطيور.[١٤]

وجدت أطباق في الفترة القبطية – البيزنطية مستديرة مُقَسَّمة إلى ستة أقسام أو أكثر لوضع أنواع من الأطعمة (لوحة ٣) من طود، ارتفاعه ٨ سم وقطره ٣١ سم. وتذكر هيلين Hélène أن هذا النوع من الأطباق لم يستخدم في العصر القبطي، وأن هذا النموذج من طبق التقديم انتشر

١٣) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 484–486.
١٤) P. du Bourguet, *Die Kopten* (Baden-Bade, 1967), 137.

بقوة قبل العهد العربي في إيران وسورية وفي مصر تحت اسم «طبق التوابل».[١٥] أما السلطانيات فتكون أعمق ولديها حافة أقل اتساعًا وغالبًا ما تُصنع من طين بني إلى أحمر.

٢) أواني الطبخ

هي عبارة عن قدور مصنوعة من أنواع متعددة من الطين، وتكون في غالب الأحوال منتفخة الشكل لديها مقابض أفقية أو عمودية بقواعد مستديرة (لوحة ٤)، وقد وُجِد في بعض الأحيان أغطية بنفس تقنية القدر.

٣) جرار التخزين

استخدمت في تخزين المؤن ويكون ارتفاعها في غالب الأحوال من (٧٠ سم : ١٠٠ سم) لديها قواعد مسطحة وجسم محدب باتساع في منتصف مسافة الإناء. كما تتميز بعنق مزود بشفة عند الحافة (لوحة ٥)، وغالبًا ما يُزخرف سطحها الخارجي برسومات ملونة.[١٦]

٤) أوعية المياه

أوعية المياه «زير» (لوحة ١) أو القلل تُصنع من طين مسامي؛ لحفظ الماء المخزون البارد؛ حيث إنه يسمح بالتبخر المستمر.[١٧] كما وجدت براميل مياه كبيرة الحجم، بيضاوية الشكل وبعنق قصير استُخدمت للحفاظ على المياه وسحبها، وذلك كما في (لوحة ٦) بالمتحف القبطي، وجد بدير الأنبا أرميا بسقارة، مؤرخة بالقرن السابع، وارتفاعها ٧٨سم.[١٨]

٥) المسارج

معظم المسارج في الفترة القبطية - البيزنطية مصنوعة من الطين، وُجد عدد كبير في مناطق سكنية في أهناسيا، أرمنت، مدامود ومدينة هابو، وأيضًا في المراكز الدينية التي جذبت الحجاج إليها؛ مثل أبي مينا، ولكن في قلالي كيليا وإسنا كانت نسبيًّا قليلة.[١٩]

---

١٥) M. Hélène *et al.*, *L'art copte en Égypte* (Paris, 2000), 204.

١٦) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 490.

١٧) G. Gabra, M. Eaton-Krauss, *The Treasures of Coptic Art in The Coptic Museum and Churches of Old Cairo* (Cairo, 2006), 139.

١٨) Hélène *et al.*, *L'art copte en Égypte*, 239.

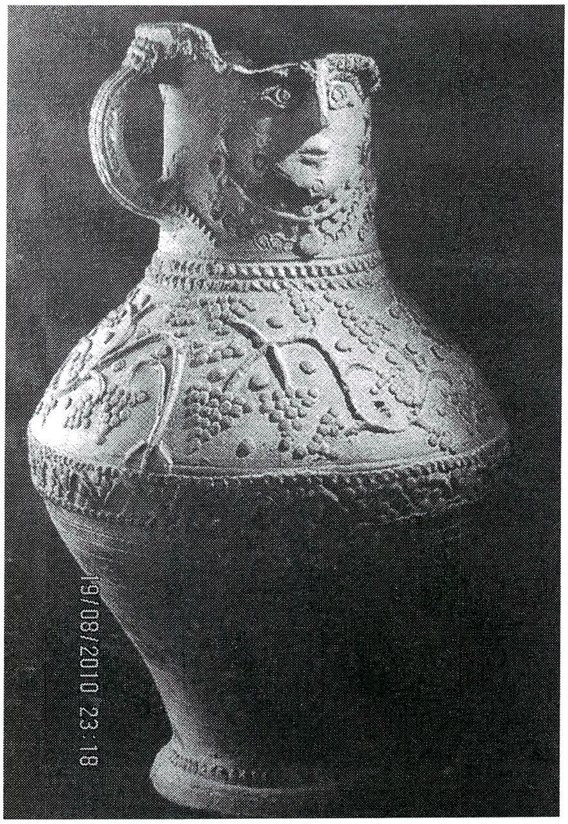
١٩) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 494.

استُخدمت زيوت متنوعة لتلقيم المسارج في مصر؛ مثل زيت القندس، وزيت النخيل وزيت الزيتون، وذلك كما ذكرت المصادر القديمة والبرديات اليونانية.[٢٠] أما الفتائل فتشكل من عروق أو ألياف النباتات أو جدائل الصوف. وقد استُبدلت تدريجيًّا صحيفة المسارج المصنوعة يدويًّا، أو المدارة على عجلة الفخاري بمسارج القالب، وذلك من القرن الثالث وما بعد ذلك.[٢١]

وُجدت مجموعة من المسارج على شكل الضفدعة أو حبات العنب وعناقيده، أو على شكل قارب أو سمكة. فنجد في (لوحة ٧) مسرجة على شكل ضفدع مؤرخة بالقرن الثالث - الرابع، على شكل البيضة وبدون مقبض. وقد ذُكر أن الضفدع يرمز للقيامة؛ حيث إنه وُجد في إحدى المصابيح الصليب مع الضفدع وكتابة يونانية تذكر «أنا هو القيامة» وبذلك استُخدم الضفدع كرمز لقيامة المسيح.[٢٢]

أخيرًا نُلاحظ أن الأواني الفخارية في الفترة المبكرة من القرن الثالث إلى الخامس تأثرت كثيرًا بالفخار الروماني المتأخر، إلا أنه في الفترة القبطية أصبح هناك تفرد في تقنية وشكل الأواني وزخرفتها.

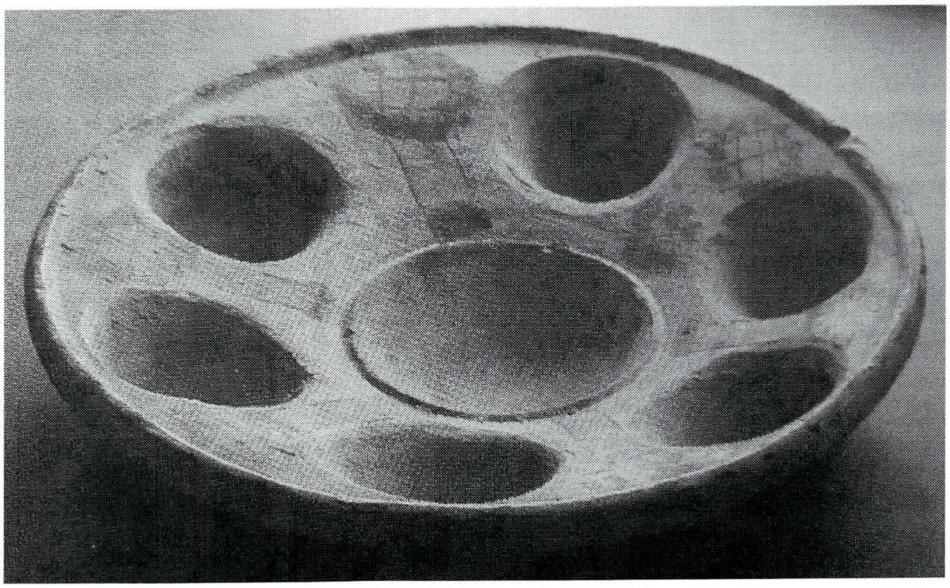
٢٠) A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (London, 1962), 329.
٢١) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 494.
٢٢) G. Gabra, *Coptic Museum* (Cairo, 1993), 107.



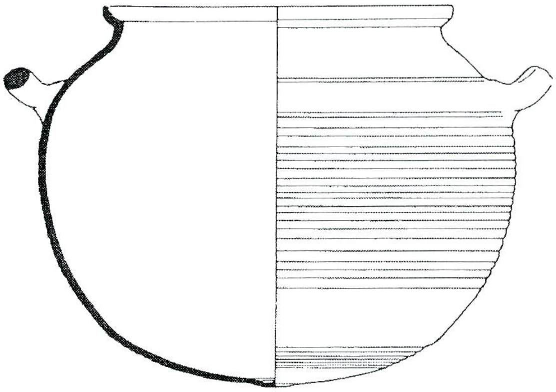
لوحة ١ وعاء مؤرخ بالقرن الرابع - الخامس الميلادي، ويوجد بالمتحف القبطي.



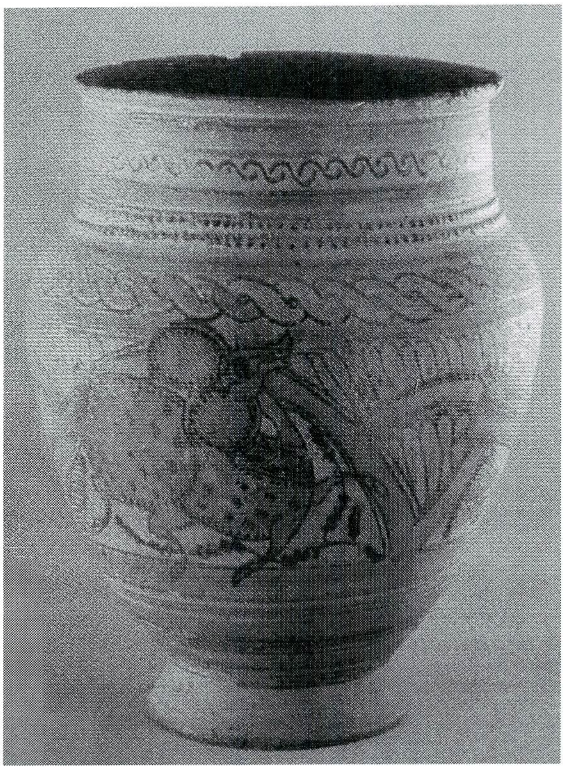
لوحة ٢ طبق قطره ٣٠ سم وارتفاعه ٩,٥ سم، وهو مؤرخ بالقرن السابع، بمتحف اللوفر، رُسم بداخله أسماك وطيور.



لوحة ٣ أطباق في الفترة البيزنطية مستديرة مُقَسَّمة إلى ستة أقسام أو أكثر لوضع أنواع من الأطعمة. من طود، الارتفاع ٨ سم والقطر ٣١ سم.



لوحة ٤ قدور مصنوعة من أنواع متعددة من الطين.



لوحة ٥ جرار التخزين.



لوحة ٦ أوعية المياه تُصنع من طين مسامي. حاليًا بالمتحف القبطي، وجدت بدير الأنبا أرميا بسقارة، مؤرخة بالقرن السابع، وارتفاعها ٧٨سم.



لوحة ٧ مسرجة على شكل ضفدع مؤرخة بالقرن الثالث - الرابع الميلادي، على شكل البيضة وبدون مقبض.

الحنايا في المتحف القبطي

سمية حسن محمد

مقدمة

حفل الفن القبطي بالعديد من الحنايا التي زخرف بعضها بالألوان المائية والآخر بالنحت على الحجر التي تحمل صورة الصليب والصدفة.

والحنايا لها أهمية؛ حيث إنها تشير إلى اتجاه الصلاة كما في حنايا قلايات الرهبان بالأديرة والكنائس المصرية، وأنها تعتبر إشارة للمكان الأكثر قداسة في الكنيسة.

اهتم الفنان القبطي بزخرفة تلك الحنايا برسوم القديسين والسيدة العذراء والسيد المسيح والملائكة والرسل والشهداء، أو موضوعات من التوراة والإنجيل، وقد وجه الأقباط عناية كبيرة إلى زخرفة الجدران والمحاريب الموجودة في الكنائس بالتصوير الحائطي وخاصة الحنايا.

كان التصوير الجداري السائد في الفن القبطي يسير على نفس الطريقة التي عرفت منذ أقدم العصور في مصر وهي طريقة التصوير بالألوان المائية «الفريسك والتمبرا» على الحوائط المغطاة بطبقة من الجص، ومنه انتشرت هذه الطريقة بين مسيحيي الشرق والغرب، وظل الأمر كذلك حتى بداية عصر النهضة.

وسوف يركز هذا البحث على دراسة لبعض الحنايا المعروضة بالمتحف القبطي بالقاهرة، وأيضًا بعض الكنائس التي فيها بعضها منحوت على الحجر وبعضها مرسوم بالألوان المائية. كما يتضمن البحث دراسة للتصوير الجداري وسماته الفنية من خلال تحليل المناظر والملامح التعبيرية على الوجوه، ونوع الملابس، والخلفيات النباتية والهندسية لهذه المناظر.

ومما لا شك فيه أن تلك الحنايا تعد عامل جذب في مجال السياحة والإرشاد؛ حيث يحرص السائح على التواجد أمام تلك الحنايا بالمتاحف والكنائس؛ ليلتمس البركة بعد أدائه للصلاة.

الحنية في الكنيسة عبارة عن تجويف صغير في الجدار الشرقي للهيكل الرئيسي بها وعادة أيضًا ما يوجد في الهياكل الجانبية، ويبدأ عادة من مسافة أعلى من مستوى أرضية باقي أجزاء الكنيسة. وقد يكون مسقط هذه الحنية على شكل مربع أو مستطيل أو نصف دائري، ويزخرف

عادة برسوم الفريسكو أو الفسيفساء، وغالبًا ما يكون هذا المنظر للسيدة العذراء تحمل السيد المسيح الطفل.[١] أما عن اتجاه هذه الحنية جهة الشرق فأغلب الاحتمال أنها ترمز أو تتصل بموضوع شروق الشمس والتي ترمز أيضًا إلى المسيح.[٢]

أما عن الأصول الأولى في النشأة من خلال العمائر المسيحية والإسلامية يعتبر «كريزول» شكل تجويف الحنية في كنيسة دير الأنبا أرميا بسقارة التطور المنطقي لوجود المحراب في المسجد؛ نظرًا للتشابه بينهما في الوظيفة. ومن المعروف أن «كيبل» يؤرخ هذه الحنية بالقرن الخامس الميلادي، وقد قارن كريزول بين هذه الحنية والمحراب المبكر في قصور المنصور ببغداد (سنة ١٤٩هـ/ ٧٦٦م).[٣]

لقد استخدم في عمل الحنية والمحراب مواد مختلفة من الحجر والطوب والآجر والجص، ونجد أن هناك توافقًا واضحًا بين عنصر الحنية في الكنيسة وبين مثيلتها في المعبد المصري القديم؛ إذ كان يضم قدس الأقداس حنية بداخلها تمثال للإله، وفي حنية الكنيسة رسم أو نحت للسيدة العذراء تحمل المسيح الطفل. وكما أن هناك تشابهًا واضحًا بين بعض الأجزاء في المعبد المصري القديم وبعض الأجزاء المعمارية في الكنيسة المصرية.[٤]

وبالنسبة لمجموعة الحنايا بالمتحف القبطي بالقاهرة فيلاحظ أن جميعها من مادتي الحجر الجيري والجص، ويرجع تاريخ أقدمها بالمتحف إلى القرن الثالث الميلادي. ومن المعروف أن الأقباط أقبلوا على استخدام مادتي الحجر الجيري بالذات أكثر من غيرها[٥] هذا إضافة إلى وجود ظاهرة تعدد المحاريب في عمارة المنشأة الدينية الواحدة، وفي ظهور المحاريب المنقولة والمصنوعة من الخشب، وكذلك الإقبال على عمل المحاريب المسطحة «غير المجوفة».

وتبدو الزخرفة الإشعاعية واضحة على بعض الحنايا السابق الإشارة إليها في مجموعة المتحف القبطي بالقاهرة خاصة التي تمثل أسطورة أفروديت «فينوس». وقد كان هذا الموضوع من أهم الموضوعات الوثنية التي أقبل عليها الفنان في الفنون اليونانية والرومانية على كثير

---

١) مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية (القاهرة، ١٩٨٨)، ٦٥.

٢) ترمز الشمس وفق الزخرفة المسيحية إلى السيد المسيح: «ولكم أيها المتقون اسمي تشرق شمس البر والشفاء في أجنحتها فتخرجون وتنشأون كعجول الصيرة» (ملاخي ٤: ٢) والشمس والقمر في منظر الصلب يدلان على حزن الخليقة عند موت السيد المسيح. انظر: جورج فيرجستون، الرموز ودلالاتها، ترجمة يعقوب جرجس (القاهرة، ١٩٦٧)، ٦٦.

٣) زكي حسن، فنون الإسلام (القاهرة، ١٩٤٨)، ٥٩.

٤) مصطفى شيحة، فن التصوير في مصر الإسلامية (القاهرة، ١٩٦٦)، ٢٥، ٣٣.

٥) استخدم الأقباط أيضًا حجر الشست والرخام، وذلك وفق ماهو معروف من القطع التي نتجت من الحفائر المختلفة في الفيوم والشيخ عبادة وباويط والبجوات وأهناسيا وغيرها من المدن المصرية، انظر: سعاد ماهر، الفن القبطي (القاهرة، ١٩٧٧)، ٢٦.

من الحنايا والأفاريز المصنوعة من مواد مختلفة. وقد تناسب هذا الموضوع الزخرفي مع الشكل العام لتجويف الحنية؛ حيث تبدو فيه «أفروديت» وهي تخرج من الصدفة أو القوقعة التي تملأ بقطاعاتها المختلفة تجويف الحنية؛ تعبيرًا عن خروجها من المياه؛ بحيث تبدو أنها مركز تجويف الحنية ويحيط بها الصدفة.[٦]

ونشاهد في هذه الحنية التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع الميلاديين منظر المعبودة «أفروديت» وسط التجويف، يحيطها شكل الصدفة أو القوقعة، وهي تبدو خارجة من الماء وفق أسلوب النحت القبطي الذي يتمثل في عدم مراعاة النسب التشريحية والبعد عن الواقع أو المنطق وتركيز النحت على ملامح الوجه ويبدو علي رأسها تاج صغير، وفي صدرها قلادة واضحة، وتمسك بيمناها شعرها المنسدل الطويل في شكل زخرفي يبدو وكأنه إشعاعي أيضًا، بينما تملأ تجويف الحنية شكل الصدفة بأسلوب إشعاعي على شكل قطاعات من حنايا صغيرة متماسة.

والواقع أن وجود عنصر الصدفة أو المحارة واستخدامه في زخرفة قمم هذه الحنايا يعتبر من الناحية الفنية أكثر أنواع الزخارف الهندسية ملاءمة لملء تجويف قمة الحنية؛ حيث تكون المساحة مجوفة وكبيرة إلى حدٍّ ما، ويسهل معها انتشار الزخرفة باستخدام عنصر هندسي واحد ينتشر على محيط تجويف الحنية.

أولاً: الحنايا ذات الرسوم الجدارية

١) حنية دير الأنبا أبوللو بباويط[٧]

موضوع الحنيـــة: السيد المسيح الجالس على العرش والسيدة العذراء مريم والتلاميذ

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٧١١٨

الأبعاد: العرض ١٥٥ سم، والطول ٢٣٠سم

---

٦) صمويل كريمر، أساطير العالم القديم (القاهرة، ١٩٧٤)، ٢٣١.

٧) M. Capuani, *Christian Egypt: Coptic Art and Monuments through Two Millennia* (Cairo, 2002), 195, pl. 85; M. Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne : Iconologie copte* (Paris, 2003), 80, pl. 89.

الموقع: دير الأنبا أبوللو - باويط - تمبرا[٨]

الوصف: حنية من باويط نجد عليها رسمًا يمثل السيد المسيح يجلس ويحمل بيسراه الكتاب المقدس ويومئ بإشارة البركة بيمناه، ويحيط بعرشه الحيوانات الأربعة[٩] التي ترمز إلى الرسل الأربعة: فالأول رأس الأسد ويرمز إلى الرسول مرقس،[١٠] والثاني رأس الثور ويرمز إلى الرسول لوقا، والثالث رأس النسر ويرمز إلى القديس يوحنا،[١١] ثم وجه إنسان ويرمز إلى الرسول متى،[١٢] وعلى اليمين واليسار رئيسا الملائكة ميخائيل[١٣] وجبرائيل[١٤] ينحنيان إجلالًا وخشوعًا أمام المسيح.

وتحت هذا المنظر صورة تمثل السيدة العذراء تحمل المسيح وهو طفل. وحولها ليس فقط الاثنا عشر رسولاً مرسومًا في صفين. بل في كل نهاية صف نرى قديسًا محليًا، بل نجد أن المصري المسيحي قد تغلبت عليه طبيعته المصرية، فأضاف إليهما اثنين مصريين: ويرجع تاريخ هذه الحنية إلى القرن السادس الميلادي.

ولقد اتبع الفنان القبطي في تصوير هذا المنظر السمترية، كما يتسم المنظر بالبساطة والشعبية المألوفتين في الفن القبطي: ونجد وجوه الشخصيات وقد خلت من الملامح والتعابير مما جعلها تتشابه في معظمها، مما حدا بعلماء الآثار القبطية إلى تسمية الفن القبطي بفن الوجوه

---

٨) التمبرا: تمبرا أو تيمبيرا «أو تيمبيرا البيض» هي ألوان رسم تجف سريعًا وتتكون من صبغة ملونة مخلوطة بغراء حيواني أو نباتي يذوب في الماء (غالبًا المادة الصمغية تكون صفار البيض). واستخدم المصري القديم هذا الأسلوب في رسم التوابيت وجدران المقابر، وأيضًا ظهرت في بورتريهات الفيوم.
Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 1872–1876.

٩) سمية حسن، «دير السلطان بالقدس من خلال الوثائق»، مجلة جامعة عين شمس مركز الدراسات البردية والنقوش، المؤتمر الدولي بعنوان: فلسطين في ضوء البرديات والنقوش، ٥ – ٩ سبتمبر ١٩٩٨ (القاهرة، ٢٠٠٠).

١٠) القديس مار مرقس أو مرقص وبالعبرية «ماركوس» ويطلق عليه اسم مرقس البشير، كان الكاتب للسفر الثاني من العهد الجديد إنجيل مرقس ولذلك يلقب بالإنجيلي. يعتبر بحسب التقليد الكنسي الإسكندري البطريرك الأول (٥٥ – ٦٨) أو (٤٣-٦٣). سليم سليمان، مختصر تاريخ الأمة القبطية (القاهرة، ١٩٨٠)، ٢٧٩؛ إيريس حبيب، قصة الكنيسة القبطية، الجزء الأول، (القاهرة، ٢٠٠٣)، ٢٠ – ٢٨.

١١) القديس يوحنا الإنجيلي بالعبرية يوحانون ومعناه الله يتحنن، اسمه بالإنكليزية John ويعرف أيضًا بيوحنا الرائي ويوحنا الحبيب، هو ابن زبدي وسالومة وشقيق يعقوب الكبير وكان الشقيقان من تلاميذ المسيح الاثني عشر، وبحسب التقليد المسيحي فإنه كاتب إنجيل يوحنا - لذلك يلقب بالإنجيلي - وكاتب الرسائل الثلاث التي تنسب إليه وأخيرًا كاتب سفر الرؤيا.
الأنبا يوأنس، الكنيسة المسيحية في عصر الرسل (القاهرة، ١٩٨٧)، ٤١٧ - ٤٢١.

١٢) القديس متى الإنجيل ي بالعبرية «ماتاي» ومعناه عطية الله و بالإنكليزية Matthew ويعرف أيضًا باسم لاوي ومتى العشار، هو واحد من تلاميذ المسيح الاثني عشر كما يعتقد بأنه كاتب الإنجيل الذي ينسب إليه «إنجيل متى» لذلك يلقب بالإنجيلي. - الأنبا يوأنس، الكنيسة المسيحية في عصر الرسل، ٤٣٠ - ٤٣١.

١٣) معنى ميخائيل «مَن هو مثل الله» أو «مَن الذي يعادل الله»، والكنيسة منذ أقدم العصور تصوره وهو يحمل بيده اليمنى رمحًا يهاجم به لوسيفوروس رئيس الشياطين، وفي يده اليسرى يحمل غصن نخيل، وفوق الرمح ضفيرة وصليب صغير، وهو من يرسله الله لبني البشر ليعلن لهم مراسم عدله؛ Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, 518.

١٤) جبرائيل بالعبرانية؛ باللاتينية: Gabrielus؛ باليونانية: Γαβριήλ؛ بالعربية: جبريل أو جبرائيل. ومعنى اسم جبرائيل بالعبرانية والآرامية رجل الله، أو قوة الله أو جبروت الله أو أن الله أظهر ذاته قادرًا وقويًا وبعبارة أخرى إن جبرائيل هو رجل الله الذي تظهر فيه وبه قوة الله وقدرته.
R.E. Guiley, *The Encyclopedia of Angels* (New York, 1996), 60–62.

المتشابهة. ويحيط بالكوة من الخارج شريط من الكتابة القبطية يقول: «ثمر الروح فهو محبة، فرح، سلام» (غلاطية ٥: ٢٢-٢٣).

٢) حنية قلاية بدير الأنبا أرميا بسقارة[١٥]

موضوع الحنيــة: السيد المسيح وسط ملاكين في وضع الانحناء

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن الثامن الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٧٩٨٤

الأبعاد: العرض ٦٠ سم، والطول ٧٥سم

الموقع: قلاية رقم ١٧٩٥ دير الأنبا أرميا بسقارة - تمبرا

الوصف: كوة «حنية» من منطقة سقارة ويطلق عليها حضن الأب بها صورة للسيد المسيح، وهالة المجد حول رأسه. ويمسك بالكتاب المقدس في إحدى يديه، وبالأخرى يشير بعلامة البركة.

تدعى الكوة «القبلة أو الحنية أو الشرقية» في الاصطلاحات الكنسية «حضن الأب»، وهي تقع بالجدار الشرقي داخل الهيكل عند نهاية الكنيسة. ويسوع يجلس على عرشه الذي تظلله دائمًا، في التصوير، سحابة.

تميز الهالة حول رأسه بوجود صليب ثلاثي الأضلاع بها. ويشير المسيح الرب بعلامة البركة؛ بوضع الإبهام على المفصل الأوسط للإصبع الأوسط، وتسمى هذه العلامة أحيانًا بعلامة النصر.

٣) حنية قلاية بدير الأنبا أرميا بسقارة[١٦]

موضوع الحنيــة: السيدة العذراء مريم محاطة بملاكين

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

---

١٥) J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1907–1908) the Monastery of Apa Jeremias* (Cairo, 1909), pl. XXV; M. Rassart-Debergh, *La décoration picturale du monastère de Saqqara* (Rome, 1981), 24, fig. 5; G. Gabra, *Coptic Monasteries* (Cairo, 2002), 120–123; Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne*, 89, pl. 99; G. Gabra, M. Eaton-Krauss, *Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo* (Cairo, 2007), pl. 48.

١٦) J.E. Quibell, *Excavations at Saqqara* (1905–9, 1909–10) (Cairo, 1912), pl. XXIII; Gabra, *Coptic Monasteries*, 120–123; Rassart-Debergh, *La décoration picturale du monastère de Saqqara*, 70–72, fig. 31.

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٧٩٩٥

الأبعاد: العرض ٥٥ سم، والطول ٦٢ سم

الموقع: قلاية رقم ١٧١٩ دير الأنبا أرميا بسقارة - تمبرا

الوصف: تسمى الكوة «القبلة أو الشرقية أو الحنية»: من دير الأنبا أرميا بسقارة «حضن الأب»، في الاصطلاحات الكنسية. وهي مزخرفة بلوحة جدارية؛ بالجزء العلوي منها صورة للسيدة العذراء، وهي تحمل يسوع الرضيع: وفوق رأسيهما هالتان من النور.

هذه تعتبر كوة عادية «تجويف»، وليست «شرقية»؛ فلا ترتقي إلى مرتبة كوة الهيكل؛ إذ لا تحتوي على صورة للسيد المسيح جالسًا على عرشه.

٤) حنية قلاية - دير الأنبا أبوللو - باويط[١٧]

موضوع الحنيــة: السيد المسيح الجالس على العرش والسيدة العذراء مريم والتلاميذ

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٨٠١٢

الأبعاد: العرض ١١١ سم، والطول ١٦٠سم

الموقع: دير الأنبا أبوللو - باويط

الوصف: كوة «قبلة شرقية» من دير القديس أبوللو بباويط بها صورة للسيد المسيح، وهالة من النور فوق رأسه. والهالة مميزة بصليب من ثلاثة أضلاع داخلها، وأحد الجوانب غائب. يظهر السيد المسيح ممسكًا بكتاب في إحدى يديه؛ بينما يشير بالأخرى بعلامة البركة. والإطار الخارجي للكوة محاط بحلية نباتية، ونلاحظ أن الفنان القبطي أعطى القديس بطرس الرسول علامة مفتاح في يديه.

١٧) Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne*, 80, pl. z88.

٥) حنية قلاية بدير الأنبا أرميا بسقارة[١٨]

موضوع الحنية: السيدة العذراء مريم وهي ترضع السيد المسيح

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٨٠١٤

الأبعاد: العرض ١٠٠ سم، والطول ١٥٣ سم

الموقع: قلاية رقم ١٧٢٥ بدير الأنبا أرميا بسقارة

الوصف: الكوة «القبلة أو الشرقية أو الحنية»: من دير الأنبا أرميا بسقارة صورة للسيدة العذراء، وهي تحمل يسوع الرضيع: وفوق رأسيهما هالتان من النور، وهي تجلس على العرش، ويحيط بها ملاكان بالملابس الرومانية، ويعلو الحنية شريط من الزخارف النباتية والوجوه الآدمية التي تمثل الملائكة، أما الإطار الخارجي للحنية فيحتوي على زخارف هندسية ملونة باللونين الأخضر والأحمر الداكن.

ثانيًا: الحنايا الحجرية المنحوتة

١) حنية حجرية من أهناسيا[١٩]

موضوع الحنية: صدفة في وسطها صليب

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٣٥٥٧

الأبعاد: العرض ٩١ سم، والطول ٥٥ سم

الموقع: أهناسيا - حجر جيري

---

١٨) Quibell, *Excavations at Saqqara (1907-1908) the Monastery of Apa Jeremias, pl. XXII; Rassart-Debergh, La décoration picturale du monastère de Saqqara*, 76, fig. 34; Gabra, *Coptic Monasteries*, 120-123; Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne*, 89, pl. 100.

١٩) Gabra, *Coptic Monasteries*, 120-123.

الوصف: قطعة مجوفة من الحجر الجيري في شكل صدفة بصليب صغير، وتمثل مرحلة انتقالية بين الفن الإغريقي والمسيحي. وتخرج من الصليب خطوط - أو أضلاع الصدفة؛ منتهية بحلزون. والحافة العليا مزخرفة بنباتات، وهناك أيضًا درافيل تزين الصدفة. وتمثل القطعة مرحلة انتقالية بين الفن الإغريقي والمسيحي. وهنا استخدم الفنان الصليب بدلاً من أفروديت، وأبقى على بقية العناصر.

٢) حنية حجرية من دير الأنبا أرميا بسقارة[٢٠]

موضوع الحنية: صدفة[٢١] في وسطها صليب

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٧١١٨

الأبعاد: العرض ١١٠سم، والطول ٦٥ سم

الموقع: دير الأنبا أرميا بسقارة، حجر جيري

الوصف: تنطلق الزخرفة المشعة في الصدفة من أسفل إلى أعلى من المركز؛ حيث الصليب الصغير وتملأ كل الحنية، إضافة إلى تقسيمات زخرفية هندسية تتخلل هذا الشكل الإشعاعي في وضع زخرفي متطور أكثر من مثيلتها، كما أن هذا الشكل الإشعاعي يبدو واضحًا وأكثر تنسيقًا.

٣) حنية حجرية من كنيسة داخل معبد دندرة[٢٢]

موضوع الحنية: صدفة في وسطها نسر[٢٣]

التاريخ: القرن الرابع الميلادي

الموقع: كنيسة داخل معبد دندرة - قنا - حجر جيري

---

٢٠) Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne*, 45.

٢١) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2163.

٢٢) Gabra (ed.), *Christian Egypt: Coptic Art and Monuments through Two Millennia*, 223 –226.

٢٣) Atiya, *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2167.

الوصف: الحنية على شكل صدفة تحتوي بداخلها شكل نسر، ويحيط بالحنية إطار من الزخارف النباتية لورقة الأكنتس التي يتوسطها الصليب، ويكررالفنان ورقة الأكنتس[٢٤] في إيقاع مبدع وكأن الصليب هو المصدر لفرعي النبات على الجانبين

٤) حنية حجرية لتضحية إبراهيم[٢٥]

موضوع الحنية: صدفة بها منظر تضحية إبراهيم

التاريخ: القرن السادس الميلادي والقرن السابع الميلادي

المتحف: المتحف القبطي بالقاهرة

السجل: ٤٣٥٤

الأبعاد: العرض٤٤ سم، والطول٨٢ سم

الوصف: قطعة من الحجر الجيري في شكل صدفة، بأشكال حيوانية؛ تمثل قصة إبراهيم وإسحاق.[٢٦] تحاط القطعة بنباتات ومحاليق، مع دائرة في المنتصف تحتوي على صليب. وتمثل أشكال البشر

---

٢٤) استخدم الرومان أغلب العناصر التي تناولها الفن الإغريقي وأهمها حلزونات ورق الأكنتس وزادوا في توريقة واستدارة أطرافه. كما استخدموا أيضًا أوراق الأنثيمون والزهيرة واللبلاب وأوراق العنب واللوتس والبردي، وأكثروا من استخدام عقود الأوراق والزهور والفواكه التي كثيرًا مايعقد أطرافها أو يتخللها شرائط رفيعة في الانحناءات وأحيانًا ماتحلى برءوس بشرية أو حيوانات أو طيور أو أصداف البحر.
R. Anthes, *Affinity and Difference between Egyptian and Greek Sculpture. Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 107, No. 1. (Feb. 15, 1963), 60–81.

٢٥) Gabra, Eaton-Krauss, *The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, 103.

٢٦) في الإنجيل وردت قصة تضحية إبراهيم في العهد القديم سفر التكوين إصحاح ٢٢: ١-١٦ وحدث بعد هذه الأمور أن الله امتحن إبراهيم، فقال له: يا إبراهيم. فقال:هأنذا [٢] فقال: خذ ابنك وحيدك، الذي تحبه، إسحاق، واذهب إلى أرض المريا، وأصعده هناك محرقة على أحد الجبال الذي أقول لك [٣] فبكر إبراهيم صباحًا وشد على حماره، وأخذ اثنين من غلمانه معه، وإسحاق ابنه، وشقق حطبًا لمحرقة، وقام وذهب إلى الموضع الذي قال له الله [٤] وفي اليوم الثالث رفع إبراهيم عينيه وأبصر الموضع من بعيد [٥] فقال إبراهيم لغلاميه: اجلسا أنتما ههنا مع الحمار، وأما أنا والغلام فنذهب إلى هناك ونسجد، ثم نرجع إليكما [٦] فأخذ إبراهيم حطب المحرقة ووضعه على إسحاق ابنه، وأخذ بيده النار والسكين. فذهبا كلاهما معًا [٧] وكلم إسحاق إبراهيم أباه وقال: يا أبي. فقال: هأنذا يا ابني. فقال: هوذا النار والحطب، ولكن أين الخروف للمحرقة [٨] فقال إبراهيم: الله يرى له الخروف للمحرقة يا ابني. فذهبا كلاهما معا [٩] فلما أتيا إلى الموضع الذي قال له الله، بَنِيَ هناك إبراهيم المذبح ورتب الحطب وربط إسحاق ابنه ووضعه على المذبح فوق الحطب [١٠] ثم مد إبراهيم يده وأخذ السكين ليذبح ابنه [١١] فناداه ملاك الرب من السماء وقال: إبراهيم إبراهيم. فقال: هأنذا [١٢] فقال: لا تمد يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئًا، لأني الآن علمت أنك خائف الله، فلم تمسك ابنك وحيدك عني [١٣] فرفع إبراهيم عينيه ونظر وإذا كبش وراءه ممسك في الغابة بقرنيه، فذهب إبراهيم وأخذ الكبش وأصعده محرقة عوضًا عن ابنه [١٤] فدعا إبراهيم اسم ذلك الموضع يهوه يرأه. حتى إنه يقال اليوم: في جبل الرب يرى [١٥] ونادى ملاك الرب إبراهيم ثانية من السماء [١٦] وقال: بذاتي أقسمت، يقول الرب، أني من أجل أنك فعلت هذا الأمر، ولم تمسك ابنك وحيدك.
وفي القرآن الكريم وردت في سورة الصافات [آية ١٠١-١١١]: ﴿ فَبَشَّرْنَٰهُ بِغُلَٰمٍ حَلِيمٍ ﴿١٠١﴾ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْىَ قَالَ يَٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِىٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٠٢﴾ فَلَمَّآ أَسْلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلْجَبِينِ ﴿١٠٣﴾ وَنَٰدَيْنَٰهُ أَن يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴿١٠٤﴾ قَدْ صَدَّقْتَ ٱلرُّءْيَآ ۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿١٠٥﴾ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْبَلَٰٓؤُا۟ ٱلْمُبِينُ ﴿١٠٦﴾ وَفَدَيْنَٰهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ ﴿١٠٧﴾ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِى ٱلْءَاخِرِينَ ﴿١٠٨﴾ سَلَٰمٌ عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴿١٠٩﴾ كَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿١١٠﴾ إِنَّهُۥ مِنْ عِبَادِنَا ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾.

والحيوانات رجلاً ضخمًا بسكين في يده، وعلى يساره صبي صغير. ويضع الرجل يده اليسرى على الصبي، وعلى يمينه كبش. ويمثل المشهد قصة إبراهيم وولده إسحاق.

ثالثًا: الحنايا الخشبية

الحنية الخشية بكنيسة أبو سيفين مصر القديمة[٢٧]

موضوع الحنية: السيد المسيح الجالس على العرش

التاريخ: القرن الثامن عشر الميلادي

الموقع: كنيسة أبو سيفين مصر القديمة

الوصف: حيث «تبلغ سعة الفتحة ٩,٥٣م، وعمقها ٥,٦م، ومع ذلك فإنه لا يظهر بروزها من خارج الجدار. وتحوي داخلها حنية أخرى صغيرة بعمق ٥٧ سم، ويوجد رسم للسيد المسيح جالس على العرش داخل الحنية الصغرى كما يوجد أسفلها الثرونوس[٢٨]وهو عبارة عن سبع درجات رخامية لونة تمثل الرتب الكهنوتية.[٢٩] أما حول الحنية الصغرى فنجد رسومًا للاثني عشر تلميذًا المحيطين بالسيد المسيح الجالس على العرش؛ ستة من كل جهة. وأمام الثرونوس يوجد المذبح المغطى بقبة خشبية مرتكزة على أربعة أعمدة رخامية. والقبة الخشبية مزينة بالرسومات الملونة من كافة اتجاهاتها.[٣٠]

---

٢٧) مرقس سميكة، الدليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية، الجزء الثاني (القاهرة، ١٩٣٢)، ٩؛ مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية (القاهرة، ١٩٨٨)، ١٠٣.

٢٨) ثرونوس: وتعني العرش ويترجم في غالبية المواضع في العهد القديم إلى «كرسي» ماعدا سفر حزقيال حيث يُترجم إلى عرش ويستخدم للدلالة على عرش الله، وفي المصطلح الكنسي «الثرونوس» هو الكرسي البطريركي أو الأسقفي، وكان في القديم يوضع أعلى الدرج الموجود في شرقية الهيكل ليجلس عليه الأب البطريرك أو الأسقف مواجهًا للشعب، وبينهما المذبح، وعن يمين وشمال البطريرك يجلس الكهنة على مقاعد بسيطة على دراجات أسفل الدرج الذي يجلس عليه البطريرك، ولكن سرعان ما انتقل «الثرونوس» إلى خارج الهيكل ليحتل مكانه في صحن الكنيسة في نهاية الخورس الأول وإلى الجهة البحرية منه وقرب المنتصف.
- أثناسيوس الراهب، الكنيسة مبناها ومعناها (القاهرة، ٢٠٠٨)، ٢٦٩.
- أسلوب التغطية في العمائر المسيحية في مصر، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس (القاهرة، ١٩٩٨)، ٥٤.

٢٩) درجات الكهنوت ثلاث «كل درجة فيها رتب»؛ (١) الشماسية هي رتبة الدياكون والأرشي دياكون والشماس الدياكون يحق له أن يناول كأس الدم مع الكاهن وأيضًا الأبيذياكون والأغنسطس والمرتل؛ (٢) القسيسية القس والقمص والخوري أبسكوبوس لتعليم ورعاية الشعب وهذه الرتبة لا يأخذها أحد من نفسه بل المختار من الله كهرون ويكون قد نال درجة دياكون وتمت تزكيته من الكهنة والشعب؛ (٣) الأسقفية. أثناسيوس الراهب، الكنيسة مبناها ومعناها،الجزء الثاني (القاهرة، ٢٠٠٨)، ١١٥- ١٢٠.

٣٠) مرقس سميكة، الدليل المتحف القبطي وأهم الكنائس والأديرة الأثرية، الجزء الثاني، ٩؛ مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ١٠٣.

رابعًا: الحنايا المزخرفة ببلاطات

حنية بشرقية الهيكل البحري باسم السيدة العذراء مريم بكنيسة أبو سيفين بمصر القديمة

تتزين هذه الحنية ببلاطات خزفية ملونة ومزخرفة بأشكال نباتية وألوان صفراء وخضراء وزرقاء وبيضاء، والحنية تشير إلى حضن الأب القابل لكل التائبين. ونلاحظ أن بلاطات الحنية غير متجانسة مما يشير إلى أن هذه الحنية تم ترميمها بطريقة غير منظمة و يرجع تاريخ هذه الحنية إلى العصر العثماني.[٣١]

خامسًا: السمات العامة للفن القبطي خلال الحنايا

١) أنه فن شعبي وليس فنًا ملكيًا أو إمبراطوريًا؛ حيث كان الشعب يشرف على فنه ويبدعه وينفق عليه من ماله الخاص بعيدًا عن أية مساندة رسمية.

٢) وهو فن ريفي؛ لأنه نشأ تحت كنف الاضطهاد وبعيدًا عن أماكن الحكومة، ورسم الفنان أشخاصًا من بين العاديين وحيواناتهم الأليفة التي تملأ كل بيت ومناظر تمثل الحياة الريفية والشعبية البسيطة.

٣) الفن القبطي ارتجالي بسيط؛ لأن الرهبان الذين كانوا يشرفون عليه لم تكن لهم دراية تامة من الناحية الفنية.

٤) اتسم باستخدام الهالة على رءوس القديسين والشهداء، وأحيانًا كان يضع تاجًا أو يستخدم الاثنين معًا.

٥) البعد عن محاكاة الطبيعة وتقليدها، فالرسوم كانت محورة ورمزية وتظهر مميزات الأشكال المرسومة فقط.

٦) كما تميز أيضًا في أن يعرض صور القديس فرحة مشرقة بألوان خاصةً وجه القديس أو القديسة ليوضح موضوعًا عقائديًا؛ إذ يبرز الأبدية السعيدة التي نالها هذا القديس أو هذه القديسة. وكانت الموضوعات الرئيسية تتمثل في السيد المسيح، والسيدة العذراء وهي تقوم بإرضاعه لتأكيد أن السيدة العذراء هي أم الإله. كما ضمت رسوم الصليب داخل الصدفة؛

---

٣١) صليب جمال رمزي، كنيسة الشهيد العظيم أبي سيفين الأثرية بمصر القديمة فن وتاريخ وروحانية (القاهرة، ٢٠٠٢)، (لوحة ٥-٢-ج)، ١٨.

لتأكيد أن الصليب إشارة للسيد المسيح عند التوجه للصلاة أمام الحنية، وموضوعات تلاميذ المسيح إشارة إلى الكنيسة الأولى وانتشار المسيحية على يد تلاميذ السيد المسيح. وضمت الحنايا مناظر الملائكة إشارة إلى قدسية المكان «الهيكل» الذي يرمز لباب السماء.

٧) تنوعت المواد المستخدمة في الحنايا؛ حيث تم استخدام الحجر والخشب «وخاصة خشب أشجار الزيتون والجميز استمر تزيين الخشب ونقشه برسم صور دينية ومناظر من حياتهم وأعمالهم إلى حوالي القرن العاشر الميلادي في عصر الفاطميين عندما تبدلت هذه الصور بأشكال هندسية ونباتية تتخللها صور الطيور والحيوانات» والرسوم الجدارية على الطمي «حنية باويط» و الرسم على الحجر.

٨) ضمت الحنايا عناصر زخرفية هامة؛ مثل:

- **زخارف آدمية**: مثل السيد المسيح والسيدة العذراء والتلاميذ والملائكة.
- **زخارف كتابية**: مثل الكتابات القبطية التي تعلو مناظر الأشخاص أو تحيط بالإطار الخارجي للحنية.
- **زخارف نباتية**: مثل عناقيد العنب، ورق العنب، نبات الغار، ورقة الأكنتس؛ حيث حرص الفنان القبطي على دمج هذه العناصر لتحيط بمناظر الأشخاص في وحدة فنية متجانسة.
- **زخارف هندسية**: مثل الدوائر و أنصاف الدوائر التي تحتوي بداخلها علامة الصليب؛ مثل حنايا كنيسة معبد داندرة.
- **زخارف حيوانية**: مثل الكبش في حنية تضحية إبراهيم ووجوه المخلوقات الأربعة غير المتجسدة «الأسد، الثور، النسر».

٩) وتعتبر الحنايا من أهم عناصر الجذب داخل المتحف القبطي والكنائس؛ حيث إنها تعتبر أهم جزء داخل الكنائس والقلايات يتجه إليه المتعبد لأداء الصلاة.

١٠) تمثل ألوان زخارف الحنايا عنصر جذب؛ حيث إنها لافتة للنظر يتمتع السائح برؤيتها.



لوحة ١ حنية بداخلها منظر المعبودة أفروديت (سجل رقم ٧٠١١) بالمتحف القبطي.



لوحة ٢ حنية دير الأنبا أبوللو بباويط.



لوحة ٣ حنية قلاية بدير الأنبا أرميا بسقارة.



لوحة ٤ حنية قلاية بدير الأنبا أرميا بسقارة.



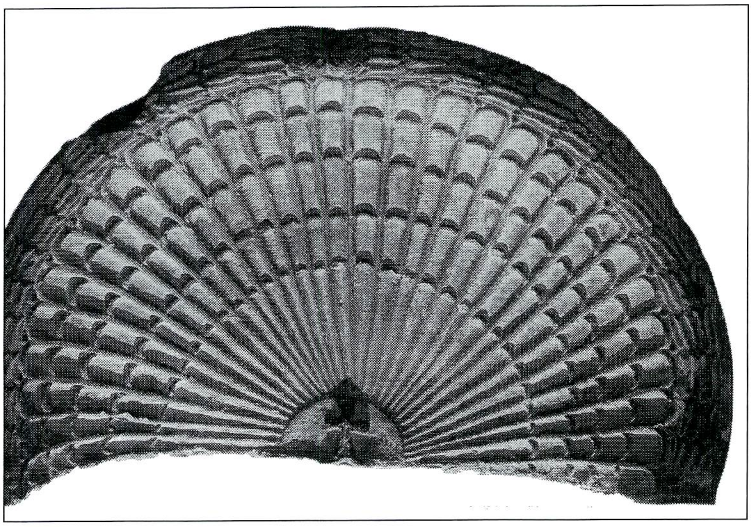
لوحة ٥ حنية قلاية بدير الأنبا أبوللو بباويط.



لوحة ٦ حنية قلاية بدير الأنبا أرميا بسقارة.



لوحة ٧ حنية حجرية من أهناسيا.



لوحة ٨ حنية حجرية من دير الأنبا أرميا بسقارة.



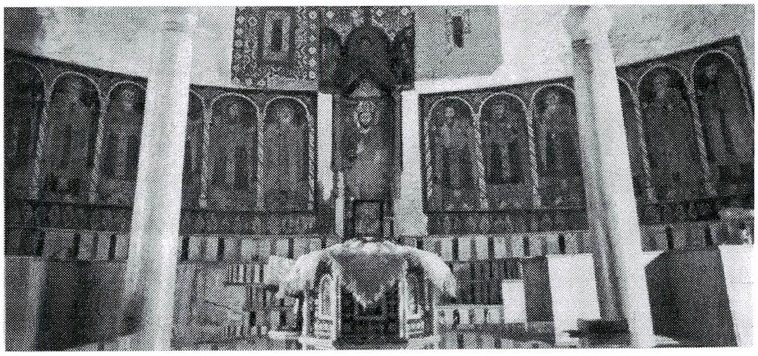
لوحة ٩ حنية حجرية من كنيسة داخل معبد دندرة.



لوحة ١٠ حنية حجرية من كنيسة داخل معبد دندرة.



لوحة ١١ حنية حجرية لتضحية إبراهيم.



لوحة ١٢ حنية خشبية بكنيسة القديس أبي سيفين بكنيسته بمصر القديمة.



لوحة ١٣ تفاصيل الجزء الأوسط من الحنية الخشبية والتي تمثل السيد المسيح، وحوله اثنان من التلاميذ.



لوحة ١٤ حنية بشرقية الهيكل البحري باسم السيدة العذراء مريم بكنيسة أبي سيفين بمصر القديمة.

مختارات من التحف الفنية القبطية بمتاحف المملكة المتحدة: دراسة أثرية فنية

عاطف عبد الدايم عبد الحي

مقدمة

تلعب المتاحف[1] دورًا مهمًا في التعريف بثقافة الشعوب ولا سيما تلك المتاحف التي تتنوع فيها المعروضات لتغطي فترات زمنية مختلفة من شتى بقاع العالم.

ومما لاشك فيه أن متاحف المملكة المتحدة[2] تعتمد بالدرجة الأولى على هذه الفكرة؛ إذ إنها نماذج مميزة جمعت تحت سقفها مادة كانت أصلاً متفرقة تفرقًا كبيرًا؛ من حيث الزمان والمكان،[3] وتميزت معروضاتها بالتنوع الذي شمل معظم بقاع الأرض ومنها مصر على مر عصورها.

١) يرجع الأصل الاشتقاقي لكلمة متحف Museum إلى كلمة Muses التي كانت تطلق على المكان المخصص لمعبودات الجمال والشعر عند الإغريق، كما أنها تعني دار التحف أو دار الحكمة. كما أطلقت هذه الكلمة على الجامعة التي أنشأها بطليموس الأول في الإسكندرية (عام ٢٨٠ ق.م.) ووهبها لمعبودات الجمال. والمتحف Museum مبنى تحفظ وتعرض به الأعمال الفنية والآثار القديمة، وفي بريطانيا تعنى كلمة متحف على الأخص الاهتمام بأجناس الشعوب والاهتمام بالآثار، وقاعة الفن Art Gallery هي المكان الذي يحتوي على الصور والمنحوتات، وعرف جرمان بازين Germain Bazin المتحف بأنه معبد توقف فيه الزمن، كما عرفت الجمعية البريطانية للمتاحف The Museums Association in the United Kingdom يُعَرِّف المتحف بأنه "مؤسسة لتجميع وتسجيل وعرض وتخزين وصيانة المقتنيات المتعلقة بالفن والعلوم والتاريخ الإنساني بشكل يتلاءم مع اهتمامات الجمهور"، أما الجمعية الأمريكية للمتاحف The American Association of Museums (AAM) فتعرف المتحف بأنه مؤسسة منظمة لا تهدف للربح، وإنما هدفها تعليمي وجمالي وذلك من خلال عرض مقتنيات مادية يقوم عليها موظفون مختصون. إلا أن المجلس العالمي للمتاحف The International Council of Museums (ICOM) في اجتماعه الذي عقد في كوبنهاجن عام ١٩٤١م قد حدد تعريف المتحف بأنه مؤسسة تقام بشكل دائم بغرض الحفظ والدراسة والتسامي بمختلف الوسائل لخدمة المجتمع لدراسة وصيانة واستغلال وعرض الشواهد المادية عن الإنسان والطبيعة وذات القيمة الثقافية التي تؤدي إلى تعليم ومتعة الجمهور "يتضح من هذه التعريفات تعدد وظائف المتحف ودوره في نشر الثقافة في المجتمع والحفاظ على تراثه القومي وإشعار أفراد المجتمع بالمكانة التي كانت لهم في مختلف فترات تاريخهم". حمد أيمن خلوصي ومحمد ماجد خلوصي، الموسوعة المعمارية المتاحف، الجزء الأول (القاهرة ٢٠٠٣)، ٣ وما بعدها؛ أدامز فيليب وآخرون، دليل تنظيم المتاحف (إرشادات علمية) (القاهرة، ١٩٩٣)، ٣٨؛ حسين إبراهيم العطار، المتاحف (عمارة وفن وإدارة)، (القاهرة، ٢٠٠٤)، ١١ وما بعدها؛ رفعت موسى محمد، مدخل إلى فن المتاحف (القاهرة، ٢٠٠٢)، ١٥ وما بعدها؛ صلاح أحمد البهنسي، المتاحف المصرية كنوز من التراث الإسلامي (القاهرة، ٢٠٠٤)، ١٣؛ عبد الرحمن بن إبراهيم الشاعر، مقدمة في تقنية المتاحف التعليمية (الرياض، ١٩٩٢)، ٥؛ عزت قادوس، علم الحفائر وفن المتاحف (الإسكندرية، ٢٠٠٥)، ٢٨٧؛ محمد عبد القادر محمد وسمية حسن محمد إبراهيم، فن المتاحف (القاهرة، د.ت)، ٩.

٢) متاحف المملكة المتحدة: يوجد بالمملكة المتحدة عدد كبير من المتاحف لعل أهمها تلك المتاحف الأثرية، ومنها في لندن المتحف البريطاني ومتحف فيكتوريا وألبرت ومجموعة والس ومتحف بتري ولايتن هاوس، وفي أكسفورد متحف الأشموليين، وفي كمبريدج متحف فيتزوليم.

٣) أدامز فيليب وآخرون، دليل تنظيم المتاحف، ١١.

ومن بين المعروضات التي شغلت جزءًا مهمًا في هذه المتاحف تأتي التحف الفنية القبطية؛ تلك التي تتميز بتنوعها من حيث الكم والكيف؛ إذ إن لها طابعًا خاصًا يميزها عن الفن المصري القديم أو الفن اليوناني الروماني أو الفن الإسلامي وإن كانت متأثرة ببعض هذه الفنون.[٥]

ويأتي مكملاً لتلك المتاحف وما تقوم به من دور بارز في التعريف بالفن القبطي تلك الدراسات[٦] التي نشطت منذ فترة مبكرة في محاولة لفهم مكنون ذلك الفن.

ونظرًا لكثرة المعروضات بمتاحف المملكة المتحدة وتنوع الدراسات العلمية عنها، فإنه من الصعب الإشارة هنا في هذا البحث إلى كل ما هو معروض بتلك المتاحف من تحف فنية قبطية،

---

٤) بعد الفتح العربي لمصر قسم العرب سكان مصر إلى فريقين؛ الأول: يضم اليونانيين والرومان، وأطلقوا عليهم اسم الروم، والثاني: يضم كافة المصريين والسكندريين، وأطلقوا عليهم اسم «جبطا» باللهجة الدارجة آنذاك، والتي صارت «قبط» بعد أن ميز الدين الإسلامي بين المصريين الذين أسلموا والمسيحيين الذين فضلوا البقاء على دينهم، ومن هنا أصبحت كلمتا قبطي ومسلم تطلق على سكان مصر المسيحيين والمسلمين، وذكر البعض الآخر أن كلمة قبطي مشتقة مباشرة من الكلمة العربية قبط، وهذه بدورها مشتقة من الكلمة اليونانية أجبتوس بمعنى مصري، واستعمل العرب كلمة قبط للإشارة إلى كل المصريين، وأصبحت كلمة قبط تشير فقط إلى أتباع الكنيسة المصرية عندما دخل كثير من المصريين في الإسلام. ومن المعلوم أن المسيحية دخلت مصر على يد القديس مرقس الرسول حوالى عام ٦٠م طبقًا لما أورده المؤرخ الكنسي يوسبيوس في القرن الرابع الميلادي، وعلى الجملة يطلق على الفترة القبطية تلك المدة التي تمتد من عام ٤٥١م حتى الفتح الإسلامي لمصر عام ٦٤٢م وقد استعملت كلمة قبط لأول مرة في أوروبا في القرن السادس عشر الميلادي للدلالة على سكان مصر المسيحيين. جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس مصر القديمة (لونجمان، ١٩٩٦)، ١٩، ٢٥؛ جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة (القاهرة، ٢٠٠١)، ٤٤؛ سعاد ماهر، الفن القبطي، ٦؛ عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة (القاهرة، ١٩٩٨)، ٢٥٢؛ عزت قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار والفنون القبطية، ١٢؛ عزت قادوس، تاريخ عام الفنون (الإسكندرية، ٢٠٠١)، ٣٤٦؛ عزيز عطية، تاريخ المسيحية الشرقية (القاهرة، ٢٠٠٥)، ٢١؛ لجنة التأريخ القبطي، تاريخ الأمة القبطية (القاهرة، ١٩٢١)، ١٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق، الفن المصري الإسلامي (القاهرة، ١٩٥٢)، ٧ وما بعدها؛ مصطفى عبد الله شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ٢٩٩، هامش ٢؛ نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في الفترات الهلينستية - المسيحية - الساسانية (القاهرة، ١٩٩١)، ٨٧؛ نيفين عبد الجواد، أديرة وادي النطرون دراسة أثرية سياحية (القاهرة، ٢٠٠٧)، ٣٤؛
N.S. Atalla, *Coptic Art: Wall Paintings*, vol. 1 (Cairo 1989), 3; Gabra, *Coptic Monasteries*, 10; D. Halsey, E. Friedman, *Merit Student Encyclopedia, Closter Digitals*, vol. 5 (New York, 1980), 261; Otto F.A. Meinardus, *Christian Egypt: Coptic Art and Monuments through Two Millennia [Massimo Capuani]*, (Cairo, 2002); F. Sarre, *Islamic Bookbinding* (Berlin, 1923).

٥) المجلس الأعلى للآثار، دليل المتحف القبطي (القاهرة، ١٩٩٥)، ١٣.

٦) بدأ الأهتمام بالدراسات القبطية منذ وقت مبكر مع بداية القرن العشرين، ففي عام ١٩٠٢م صدر في باريس كتاب آل جاييه Gayet تحت عنوان *Coptic Art* وقد تعرض فيه لأهمية الفن القبطي ومميزاته ولا سيما الرمزية التي تميز التحف الفنية القبطية وتوالت منذ ذلك الحين الدراسات الخاصة بالفن القبطي وفي عام ١٩٢٢م صدر في فلورنسا كتاب جرونيزن Grüneisen وعنوانه *Les caractéristiques de l'art copte*، وفي عام ١٩٢٢م صدر في لندن الجزء الثالث من كتاب كاندريك Kendrick عن المنسوجات القبطية وجاء عنوانه *Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt*, vol. III، وفي عام ١٩٢٢م أيضًا صدر في فلورنسا كتاب Villard تحت عنوان *Coptic Church of St. Barbara in Old Cairo*، وفي العام التالي صدر له في ميلانو كتاب آخر بعنوان *La Scultura ad Ahnas*، وعندما صدر كتاب بتلر Butler عن الفخار الإسلامي Islamic Pottery عام ١٩٢٦م تناول فيه جزءًا مهمًا عن الفخار القبطي وأثره على الفخار الإسلامي، وفي عام ١٩٢٧، كتب كونل Kuhnel مقالة تحت عنوان 'La tradition copte dans les tissus musulmans', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*، وفي عام ١٩٣١م صدر في باريس كتاب Duthuit عن المنحوتات القبطية تحت عنوان *La sculpture copte*، وفي عام ١٩٣٧م كتب Costigan مقالة عن النحت والتصوير القبطي *Sculpture and Painting in Coptic Art*، وفي عام ١٩٤٦م صدر في ألمانيا كتاب كلاوس فيسيل Klauss Wessel بعنوان *Coptic art* وفي عام ١٩٤٨م صدر كتاب السيدة زالوسر Zaloscer عن مجموعة المنحوتات بالمتحف القبطي بالقاهرة وجاء الكتاب تحت عنوان *Une collection de pierres sculptées au Musée copte du Vieux-Caire*، وفي عام ١٩٤٩م صدر في القاهرة كتاب Badawy بعنوان *L'art copte : Les influences égyptiennes* وقد صدر باللغة الفرنسية وتحدث فيه الكاتب عن تأثير الفن المصري القديم على الفن القبطي وعن المنحوتات القبطية صدر في لندن كتاب Beckwith عام ١٩٦٣م تحت عنوان *Coptic Sculpture, 300-1300*، وفي عام ١٩٦٥م صدر في باريس كتاب دي بورجيه Du Bourguet تحت عنوان *Coptic Art*. وعن أهمية الفن القبطي انظر: لبيب يعقوب صليب، الفن القبطي المصري في العصر اليوناني الروماني (القاهرة، ١٩٦٤)؛
M.B. Ghali, 'Coptic Art', *Bulletin de l'Association des Amis des Églises et de l'Art Copte*, tome XIX (Le Caire, 1967–1968), 277–290.

ومن ثم فقد وقع اختياري على بعض النماذج التي رأيت أنها جديرة بالدراسة؛ نظرًا لكون بعضها لم يدرس من قبل، والبعض الآخر لم تستوفَ دراسته.

وقد راعيت في هذا الاختيار ضرورة أن تتنوع تلك النماذج بتنوع متاحف المملكة المتحدة، وأن يكون ذلك التنوع في المواد التي صنعت منها هذه التحف، ومن ثم فقد رأيت أن تُقسم الدراسة إلى قسمين: القسم الأول يشمل الدراسة الوصفية، في حين يتضمن القسم الثاني الدراسة التحليلية.

أولاً: الدراسة الوصفية

يتضمن هذا القسم دراسة وصفية لمجموعة التحف القبطية المختارة وفقًا للعناصر التالية:

١) التحف الخشبية

أ) حشوة من الخشب «اللوح المقدس»

هذه الحشوة[٧] عبارة عن لوح من الخشب مستطيل الشكل كان يستخدم لحمل الأواني المقدسة أثناء القداس[٨] بمذبح الكنيسة (لوحة ١).

وقوام الزخرفة في هذه الحشوة رسم صليب مالطي بالحفر الغائر (شكل ١)، ويحيط بالصليب الحرف الأول من الحروف اليونانية ألفا A، والحرف الأخير أوميجا Ω.

ب) مصراعا باب من الخشب

يتشابه هذان المصراعان[٩] مع بعضهما؛ من حيث الزخرفة، فيأخذ كل مصراع منهما شكلاً مستطيلاً، وشُكّل بطريقة التجميع والتعشيق Paneling: حيث يتكون كل مصراع من قنان[١٠] تحصر بينها مجموعة من الحشوات التي نفذت بأسلوب التطعيم بالعاج والأبنوس(لوحة ٢).

---

٧) متحف الأشموليين بأكسفورد، رقم (AN1888.164).

٨) كلمة قداس هي كلمة عبرية سريانية الأصل من الفعل السرياني قدش، والعربي قدس، ومعناها التقديس. بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية ما أجملك، (القاهرة، ٢٠١٠)، ١٤٦.

٩) متحف الأشموليين بأكسفورد، رقم (EA1984.16.17).

١٠) قنان: المقصود بالقنان السدايب أو الضلوع الخشبية التي تحصر فيما بينها الحشوات الزخرفية المنفذة بطريقة التجميع ولها قطاعات مختلفة منها ما يسمى أنف ونصف أنف وجيين ودكر ومفصص وهو مصطلح يستخدمه صناع النجارة في الوقت الحالي. شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية (القاهرة، ٢٠٠٣)، ٣٠٢؛ نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني (رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥)، ٥٦٨.

وقوام الزخارف في هذا الباب[١١] عبارة عن طبق نجمي، قُسِّم إلى قسمين؛ بحيث اشتمل كل مصراع على نصف طبق نجمي، غير أن وضع المصراعين الحالي يوضح أن أحد هذين المصراعين قد وُضع مقلوبًا، فلكي ينتظم وضع الطبق النجمي كاملاً لابد من استدارة أحد المصراعين؛ بحيث يكون الجزء السفلي من المصراع هو الجزء العلوي والعكس صحيح.

وعلى الرغم من أن الطبق النجمي المشار إليه يتكون في الأصل من اثنتى عشرة كندة ولوزة، فإن ما رسم من الكندات واللوزات هو عشر فقط، والسبب في ذلك هو أن قائم الاتصال بين المصراعين يشغل مكان أربع لوزات وأربع كندات.

ويفصل بين الأطباق النجمية مجموعة من الحشوات المشكلة من العاج والأبنوس منها حشوة مثمنة الشكل من العاج مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة من طراز الأرابيسك وبعض هذه الحشوات وعددها خمس حشوات مزخرفة بشكل الصليب المالطي.

وشكل الصليب المالطي نجده أيضًا بين الأطباق النجمية، وقد رسم بشكل زخرفي على هيئة معين أفقي أو ما يعرف باسم السقط أو الشعيرة، ويتصل به من أعلى وأسفل ذراعان على شكل السهم.

كما توجد مجموعة أخرى من الحشوات على شكل نجمة خماسية الشكل أو ما يعرف في مصطلح النجارة باسم مخموس. (شكل ٢).

٢) المنحوتات الحجرية

أ) جزء من شاهد قبر من الحجر الجيري

هذه اللوحة عبارة عن شاهد قبر[١٢] عليه زخرفة بالحفر البارز تمثل رسم حورية من حوريات البحر تمتطي وحش البحر كيتوس Ketos، أو ما يعرف باسم التنين[١٣] البحري (لوحة ٣).

---

١١) يعتبر باب كنيسة الست بربارة بمصر القديمة من أقدم الأبواب الخشبية في تاريخ المسيحية.

١٢) متحف الأشموليين بأكسفورد، رقم (AN1970.2).

١٣) جاء في سفر الرؤيا: «وحدثت حرب في السماء ميخائيل وملائكته حاربوا التنين وحارب التنين وملائكته ولم يقووا فلم يوجد مكانهم بعد ذلك في السماء فطرح التنين العظيم الحية القديمة المدعو إبليس والشيطان الذي يضل العالم كله طرح إلى الأرض وطرحت معه ملائكته» الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس بمصر (١٩٩٩م)، [سفر الرؤيا، الإصحاح ١٢، الآيات ٧ - ٩].

ب) أفريز من الحجر الجيري

زخرف هذا الأفريز[١٤] بالحفر البارز بمنظر يمثل المعبود زوس[١٥] في شكل البجعة يقوم باغتصاب ليدا[١٦] زوجة تونداريوس[١٧] ملك إسبرطة (لوحة ٤).

ويظهر في الرسم حوريتان تمسكان ببيضتين كرمز لحمل ليدا، وطبقًا للأسطورة القديمة، فإن المعبود اختفى في صورة بجعة؛ لكي يرضي الرغبة الجنسية لليدا زوجة ملك إسبرطة.[١٨] وتذكر الأسطورة اليونانية الحديثة أن زوس زار ليدا في هيئة البجعة فأنجبت بيضتين خرج من إحداهما كاستور Castor أو بولوديوكيس Polydeukes، ومن الأخرى هلينا. وبعض الأساطير ترى أن تونداريوس هو والد كاستور وكلوتايمنيسترا Clytemnestra.[١٩]

ج) تاج عمود من الحجر الجيري

تاج عمود من الحجر الجيري[٢٠] أهداه إلى متحف الأشموليين، دكتور وود (لوحة ٥).

وهو مزخرف بأوراق نباتية ثلاثية الفصوص تتداخل مع بعضها؛ لتعطي أشكال الصليب ذي العروة، ويتميز بأن الفراغات واللوالب بين أوراق تاج العمود الكورنثي التقليدي أصبحت هنا مفتاحًا مميزًا للزخرفة. كما تميزت زخارف هذا التاج بالحفر العميق، والحفر هنا من نوع الحفر المشطوف.

١٤) متحف الأشموليين بأكسفورد، رقم (AN1970.403).

١٥) زوس Zeus هو جوبيتر عند الرومان حاكم العالم ورئيس سائر المعبودات والبشر كان ابن كرونوس وتقول إحدى الروايات إنه والد أفروديتي من ديوني وكانت أثينا ابنته التي ولدت من رأسه وقد اختص زوس بأن يشرف على مجالس معبودات أوليمبوس العظام. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية (القاهرة، ١٩٥٥م)، ٢١١.

١٦) ليدا: ليدا Leda، ابنة ثيستيوس وزوجة تونداريوس Tyndarcus ملك إسبرطة كانت والدة كاستور وبلوديوكيس وكلوتايمنيسترا وهيلينا ولكن الأساطير تختلف بصدد الأب، وتقول أقدمها إن زوس كان والد هيلينا فقط وأن تونداريوس والد الآخرين. أمين سلامة، معجم الأعلام، ٢٧٨، ٢٧٩.

١٧) تونداريوس Tyndacus,Tyndarcus: تونداريوس هو ابن أويبالوس ملك إسبرطة والحورية باتيا طرده أخوه هيبوكون وهرب إلى ثيستيوس في أيتوليا الذي زوجه ابنته ليدا وأعاده هرقل فيما بعد إلى عرش إسبرطة فأنجبت له ليدا كاستور وكلوتايمنيسترا كما أنجبت لزوس بولوكس وهيلينا بعد تأليه بوبوكس وكاستور وزفت هيلينا إلى مينيلاوس فأعطاه تونداريوس مملكته ولقد وعد أثناء الحرب الطروادية أن يعطي حفيدته هيرميوني إلى أورستيس، ولكنه فيما بعد أعطاها لنيوبتوليموس. أمين سلامة، معجم الأعلام، ١٤٢، ١٤٣.

١٨) G. Gabra, M.E. Krauss, *The Illustrated Guide to the Coptic Museum and Churches of Old Cairo* (Cairo and New York, 2007), 46.

١٩) أمين سلامة، معجم الأعلام، ٢٧٩.

٢٠) متحف الأشموليين بأكسفورد، رقم (AN1956.1086).

د) شاهد قبر من الحجر الجيري

يعتبر هذا الشاهد[٢١] من أهم شواهد القبور بمتحف بتري بلندن؛[٢٢] إذ إنه يشتمل على كتابات من ستة أسطر بالخط النسخ، نصها ما يلي: (لوحة ٦).

١) اذكر يا رب عبدتك ... ابشاي بنت ... اذكرها يا رب

٢) في فردوس النعيم في أحضان

٣) أبيانا [كذا] القديسين إبراهيم وإسحاق

٤) ويعقوب في كور[ت][٢٣]

٥) الأبرار ... في القديسين

ويوجد أسفل النص السابق رسم صليب قبطي (شكل ٣).

- الارتفاع: ٢٣ سم
- العرض: ١٩سم
- السمك: ٢,٥ سم

هـ) شاهد قبر من الحجر الجيري

سجلت كتابات هذا الشاهد[٢٤] بالخط النسخ، وهي عبارة عن تسعة أسطر، نصها ما يلي: (لوحة ٧).

١) اذكر يا رب عبدك الناظر

٢) المسكين الغارق في بحر

٣) الخطايا والذنوب عبدك

---

٢١) متحف بتري بلندن، رقم (UC 16864).

٢٢) أسس متحف بتري للآثار المصرية في عام ١٨٩٢م كمتحف جامعي من إرث الكاتبة إميليا أدوردز كي يستعان به في تدريب طلبة الآثار المصرية بكلية لندن الجامعية، وسرعان ما تزايدت مقتنيات المتحف ولا سيما بعد جهود عالم الآثار المصرية «وليم مائيو فلندرز بتري»، ومع التقادم الزمني زادت مقتنيات المتحف المذكور إذا أضيفت لهذا المتحف مجموعة السير «هنري ويلكم» في ستينات القرن العشرين الميلادي، ويحتوى المتحف الآن على حوالى ٨٠ ألف قطعة أثرية تغطي آثار مصر عبر العصور.

٢٣) الصحيح كورة، وكورة لفظ تركي معناه منقل النار ومكان اشتعال النار ومعبد النار وفرن الآجر وكور الحداد والنحاس. وقد عرفت الكورة في العصر البيزنطي، وكانت تعني المناطق أو المديريات التي عرفها وادي النيل، وقد استمر نظام الكور بعد الفتح الإسلامي لمصر حيث بلغ عددها ثمانين كورة وكانت الكور مقسمة إلى قرى صغيرة. زين العابدين شمس الدين نجم، معجم الألفاظ والمصطلحات التاريخية (القاهرة، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦)، ٤٥٥؛ علي إبراهيم حسن، مصر في العصور الوسطى من الفتح العربي إلى الفتح العثماني (القاهرة، ١٩٥٧)، ٢٩٦.

٢٤) متحف بتري بلندن، رقم (UC 16846).

٤) فرج بن المرحوم تقى

٥) اذكره يا رب في أحضان

٦) أبانا القديسين إبراهيم وإسحاق [كذا]

٧) ويعقوب في فردوس النعيم

٨) في كورت الاحيا [كذا]

٩) والقديسين أمين كتب بالعزب.

- الارتفاع: ٣٢ سم.
- العرض: ٢٥ سم.
- السمك: ٢,٥ سم.

٣) المنسوجات

أ) قطعة نسيج من الكتان والصوف

يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٢٥] بقطعة نسيج[٢٦] من الكتان والصوف[٢٧] منفذة زخارفها بطريقة القباطي[٢٨] من أخميم[٢٩] بمصر (لوحة ٨).

---

٢٥) متحف فيكتوريا وألبرت بلندن: تأسس هذا المتحف عام ١٨٥٢م. محمد يسري إبراهيم دعبس، متاحف العالم والتواصل الحضاري، الملتقى المصري للإبداع والتنمية (الإسكندرية، ٢٠٠٤)، ٧١٣.

٢٦) النسيج اسم مفعول بمعنى المنسوج، وهو فعيل بمعنى مفعول، والنسج ضم الشيء، هذا هو الأصل، ونسج الحائك الثوب من ذلك؛ لأنه ضم السدى إلى اللحمة. رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث (القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ٤٩٠.

٢٧) متحف فيكتوريا وألبرت بلندن رقم ١٢٧٠ - ١٨٨٨.

٢٨) القباطي: وجدت هذه الطريقة منذ العصر الفرعوني واشتهر بها الأقباط في مصر وبرعوا فيها، فأصبح اسمهم يطلق عليها، فعرفت باسم نسيج القباطي، وأطلق عليها الأوروبيون اسم التبستري Tapestry، وسماها الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق باسم الزخرفة المنسوجة. ونسيج القباطي يتميز بأن زخارفه تتكون من لحمات غير ممتدة فيعرض المنسوج وغير متقطعة؛ وقد ورد ذكر القباطي في كثير من المصادر التاريخية، ومن ذلك ما ورد من أن المقوقس حاكم مصر في العصر الروماني قد أهدى الرسول ﷺ فيما أهداه قباء وعشرين ثوبًا من قباطي مصر. سعاد ماهر، الفنون الإسلامية (القاهرة، ١٩٨٦)، ٧٥، ٧٦؛ علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي (القاهرة، ٢٠٠٠)، ٩٣، ٩٤.

٢٩) أخميم: مدينة في صعيد مصر على الضفة الشرقية للنيل أمام سوهاج تقريبًا واسمها المصري القديم «خمينو» أو خم Chm، وباليونانية «بانوبوليس» Panopolis أي مدينة (بان)، وهو المعبود (مينو) عند قدماء المصريين معبود الخصوبة والنماء ومن الاسم خم استمد الأقباط الاسم الذي أطلقوه عليها وهو خمين Khemin أو Khmin، ومنه اشتق الاسم العربي أخميم، وذكر إسترابون أنها مدينة قديمة، وأنها امتازت بعمل القماش من الكتان ونحت الأحجار التي زينت بها المدينة، وتشتهر بالنسيج الذي يستخدم خيوطًا من الذهب. أميلينو، جغرافية مصر في العصر القبطي (القاهرة، ٢٠٠٧)، ٢٣؛ أمين واصف بك، الفهرست، معجم الخريطة التاريخية للممالك الإسلامية، تحقيق أحمد زكي باشا، مصر (القاهرة، ١٩١٦)، ٦؛ عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٧٩؛ محمد أحمد عبد اللطيف، مدن وقرى مصر في نصوص بعض البرديات العربية في العصر الأموي دراسة أثرية حضارية (مخطوط رسالة ماجستير، جامعة حلوان، ٢٠٠١)، ١٦ وما بعدها؛ محمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، القسم الثاني، البلاد الحالية، ج ٤، مديريات أسيوط وجرجا وقنا وأسوان ومصلحة الحدود (القاهرة، ١٩٩٤)، ٨٩؛ يوحنا النيقوسي، تاريخ مصر رؤية قبطية للفتح الإسلامي، ترجمة ودراسة تاريخية ولغوية عمر صابر أحمد عبد الجليل (القاهرة، ٢٠٠٣)، ١٦٦، هامش ٢.

وقوام زخارفها رسم مربع بداخله دائرة بداخلها رسم صليب يوناني أو إغريقي (شكل ٤)، وقد نفذ رسم الصليب باللون الأصفر وفي المساحة المحصورة بين أذرع الصليب رسوم لطيور البط، أما المثلثات الكروية المحصورة بين الدائرة والمربع فهي مزخرفة برسوم نباتية محورة عن الطبيعة.

ويظهر في رسوم هذه القطعة مدى التنوع في استخدام الزخرفة المنسوجة بألوان متعددة ما بين الأسود والبرتقالي والأحمر.

ب) تونك من الكتان المطرز بالحرير

يوجد هذا التونك[٣٠] أو التونيه[٣١] في متحف الأشموليين بأكسفورد،[٣٢] ويعتبر من التحف القبطية النادرة،[٣٣] وهو عبارة عن قميص[٣٤] كهنوتي من الكتان[٣٥] المطرز[٣٦] بالحرير بأكمام واسعة وبحردة رقبة ذات شكل دائري (لوحة ٩).

---

٣٠) أشار بتلر إلى قميصين بكنيسة الأمير تادرس بالقاهرة ويفهم من وصفه لهما أنهما متشابهان من حيث الشكل والزخرفة وهذا الوصف يتطابق مع وصف التونك الموجود بمتحف الأشموليين كما سوف يتضح . ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية القديمة في مصر، جزءان، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، مراجعة نيافة الأنبا غريغوريوس، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٩٣)، ٢٢٥.
R. Habib, *The Ancient Coptic Church of Cairo: A Short Account* (Cairo, 1979) 37.

٣١) التونك Tunic أو القميص أو الجبة أو التونية كما يسميها البعض من اليونانية (ستيخاريون أو خيتونين) ومعناها الشجاعة أو البسالة النورانية الهيكلية، وهي إحدى الملابس الكهنوتية، وهي عبارة عن قطعة مستطيلة من النسيج أو الصوف يبلغ طولها ضعف الطول المطلوب ثم تطوى نصفين وبذلك يتكون الجزء الأمامي والخلفي وفي وسطها المثنى من أعلى تعمل حردة الرقبة وهي عبارة عن فتحة أفقية (غير عميقة) وذلك لإخراج الرأس منها، أما الأكمام فهي بارزة من نفس قطعة النسيج ثم يثبت الجانبان بالخياطة ويثبت أيضًا طول الكم من أسفل، والتونية ترتديها جميع الرتب الكنسية حتى من هم دون رتبة الشماس. وقد ذكر البعض أن ارتداء الملابس الكتانية (التونية) البيضاء مأخوذ من الفراعنة. ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٨٤؛ ثريا سيد نصر وزينات أحمد طاحون، تاريخ الأزياء (القاهرة، ١٩٩٦)، ٨٩؛ عزت قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار والفنون القبطية، ٢٥١ ؛ لويزا بوتشر، تاريخ الكنيسة المصرية، ترجمة وتلخيص وتعليق ميخائيل مكسي إسكندر، جزءان في مجلد واحد (القاهرة، ٢٠٠٤)، ١٤.

٣٢) متحف الأشموليين في أكسفورد، رقم (AN 1885. 783).

٣٣) في عام ١٩٠٤م، عثر على قطعتين مربعتين من تونيك من البهنسا وهما الآن في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن Nos 1285 1286/1904 pl. 111 A and B، وكلاهما مطرز بخيوط من الصوف الملون وصبغة من الكتان، وأحدهما يظهر صدر امرأة في وضعية ثلاثية والصورتان غير مكتملتين، والقطعتان تحملان بعض التأثيرات المصرية القديمة وهما من القرن الخامس أو السادس الميلاديين.
C.J. Lamm, 'Coptic Wool Embroideries', *Bulletin de l'Association des Amis des Églises et de l'Art Copte*, tome IV (Le Caire, 1938), 23–28, 26.

٣٤) يرى البعض أن لفظ قميص ذو أصل يوناني مأخوذ من الهندوأوروبية، ثم انتقل إلى اليونانية ثم السريانية والحبشية بمعنى المقوي أو الحافظ للبدن، ويعرف القميص أحيانًا بالصدار، ويصل إلى ما بعد الركبة، ومفتوح من الجانبين إلى منتصف الساق، ويختلف هذا القميص عن القميص المعروف الآن كرداء تحتاني داخلي يلبس على الجسد مباشرة ويستعمله الرجال والنساء. ابن السباع (يوحنا ابن زكريا)، الجوهرة النفيسة في علوم الكنيسة، شرح وتعليق ميخائيل مكسي إسكندر، مراجعة وتقديم الأنبا متاؤس (القاهرة، ٢٠٠١)، هامش ٢٤٦، ٩٦ ؛ آمال المصري، أزياء المرأة في العصر العثماني (القاهرة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م)، ٥٥؛ رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي، ٤٠٥ ؛ علية عابدين، موسوعة تطور أزياء العالم عبر العصور (القاهرة، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م)، ٧٩.

٣٥) كان الكتان الخامة الرئيسية في النسيج المصري؛ حيث كان يشكل الجزء الأكبر من الثوب أو النسيج السادة. سامي أحمد عبد الحليم، المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية (المحفوظة في متحف جاير أندرسون بالقاهرة) (الإسكندرية، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م)، ١٦.

٣٦) لقد كان التطريز نادرًا في زخرفة المنسوجات القديمة ومعظم القطع المنسوجة المطرزة بالحرير منفذة بطريقة غرزة السلسلة. زكي محمد حسن، بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية؛
Lamm, *Bulletin de l'Association des Amis des Églises et de l'Art Copte*, tome IV, 23.

ويتوسط الثوب رسم أيقونة[٣٧] السيدة العذراء وهي تحمل الطفل المسيح[٣٨] وتجلس على العرش.[٣٩] وقد رسمت العذراء بطريقة بسيطة، واعتمد الفنان في رسمها على الخطوط الحمراء دون الاهتمام بالتفاصيل ويتوج رأس العذراء تاج يعلوه رسم لثلاثة أشكال من الصلبان، في حين يمسك ملاكان بطرفي التاج. أما الطفل المسيح فقد رسم بنفس الأسلوب المنفذ به رسم السيدة العذراء ولا تحيط برأسه الهالة المقدسة. وتحت قدمي كل ملاك من الملاكين المذكورين سابقًا رسم صليب يوناني أو إغريقي (شكل ٥).

ولم يهتم الفنان كثيرًا برسم كرسي العرش الذي تجلس عليه العذراء؛ إذ إنه رسم بمسند خلفي عبارة عن خطوط رأسية باللون الأزرق بالإضافة إلى مسندين جانبيين رسما على هيئة خطوط حمراء.ويعلو كل مسند رسم صليب يوناني أو إغريقي وواجهة قاعدة الكرسي رسمت على هيئة خطين متوازيين في حين اهتم الفنان برسم رجلي الكرسي على هيئة دوائر ملونة تنتهي من أسفل بشكل مثلث. ويتصل برجلي الكرسي قائمان مائلان يلتقيان في منتصف قاعدة الكرسي المذكور. ويكتنف كرسي العرش رسم صليبين باللون الأزرق على أرضية سوداء من نوع الصليب المعروف باسم الصليب الأورشليمي؛ حيث مثلت نهايات الصليب على هيئة ورقة نباتية ثلاثية (شكل ٦).

وأسفل هذا المنظر يوجد رسم ربما يمثل الأمير تادرس[٤٠] يقتل التنين؛ حيث رسم الأمير تادرس بنفس الطريقة التي نفذ بها الفنان رسم العذراء والطفل، فجاء الرسم مشابهًا للرسوم الكاريكاتورية.ولعل ذلك يتضح بجلاء في رسم الفرس ذي اللون الأسود، وفي رسم أرجل

---

٣٧) أطلق على التصاوير الدينية المسيحية مسمى الأيقونات، وهي كلمة يونانية الأصل εικον εικωη والفعل من الكلمة اليونانية εικοη يعني صورة وشبهًا ومثالاً وتمثالاً أو صورة مرسومة أو εικονιξω بمعنى أنا شبه. وقد أصبحت الأيقونة اصطلاحًا تُطلق على اللوحات الخشبية التي تحتوي على صور بالألوان لقديسين أو أحـــداث أو موضوعات دينية نجدها معلقة على جدران الكنائس والأديرة. جودت جبرة، المتحف القبطي، ٤٦؛ طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحرفه (القاهرة، ١٩٨٨ - ١٩٩٩)، ٥.

٣٨) المسيح هو سيدنا عيسى ﷺ وكلمة عيسى كلمة مصحفة عن «يوشع» في الكلدانية أي أنهم نقلوا عين عجزه إلى صدره، وقلبوا واوه ياءً، وشينه سينًا، وفي أصله العبراني «يشُوَع» ومعناه الرب المخلص. طوبيا العنيسي، تفسير، ٤٨، حرف العين.
Peter, Linda, *The Oxford Companion*, 56.

٣٩) يقال إن أبجر ملك الرها لما سمع عن السيد المسيح وأعماله وعجائبه ولم يستطع الحضور إليه أرسل رسالة يعرفه فيها شدة اشتياقه إلى رؤية منظره ووجهه، فغسل السيد المسيح وجهه ونشفه بمنشفة فانطبعت صورته المقدسة عليها وأرسلها له. وقد رسم القديس لوقا صورة العذراء مريم في لوح من الخشب، ولونها بالألوان، ومعها ابنها في حضنها، فتداولت نماذجها في عموم الكنائس بعد صعود جسدها. ابن السباع (يوحنا بن زكريا)، الجوهرة النفيسة، ٩١.

٤٠) إن الاسم تادرس هو الشكل العربي للاسم ثيؤدوروس، والأمير تادرس من مشاهير الشهداء، ويقال إن المؤرخين الكنسيين لقبوه بلقب المشرقي تمييزًا له عن تادرس الشطبي القائد الشهير، وقيل إن أمه هي التي دعته بالمشرقي نسبة إلى مدينة الأناضول، وكانت هذه المدينة خاصة بها، وقيل إن المشرقي تعني السرياني Syrian. دي لوري، قديسو مصر حسب التقويم القبطي (القاهرة، ٢٠٠٠)؛ ٤٥٠، ٤٥١؛ ملاك لوقا، الأمير تادرس الشطبي، والأمير تاؤدروس المشرقي (القاهرة، ١٩٩٨)، ٦٣؛ هذا وسوف نستعرض ترجمته كاملة فيما بعد.

الفرس بطريقة بدائية، وفي رسم التنين باللون الأحمر (شكل ٧). ويتشابه هذا الرسم مع رسم مار جرجس[٤١] يقتل التنين.[٤٢]

أما الأردان فقد زينت في نهايتها السفلية بأشرطة أو كلافٍ عبارة عن خطين متوازيين باللون الأزرق يحصران بينهما خطًّا بنفس اللون على شكل الزجزاج بحيث يكون مساحات شبه مثلثة لونت بعدة ألوان؛ كالأصفر والأبيض والأحمر، هذا بالإضافة إلى رسوم أغصان الزيتون وصفّ من ثلاثة صلبان على النمط الأورشليمي باللون الأزرق والأحمر والأصفر، ورسم لملاك يحمل الصليب اللاتيني.وزخرف ظهر القميص في الوسط بصليب باللون الأصفر بحافة سوداء.

ومن الملاحظ هنا أن هذا القميص له جسم كامل، ولكن الكُمّين قصيران ويفتح بواسطة شق بطول الكتف الأيسر تغلقه عروة مع أحد الأزرار. وقد استخدمت العديد من الألوان الرقيقة في هذا التطريز الذي نفذ بأشغال الإبرة مع استخدام الحرير في بعض الغرز بالتنسيق مع الأرضية البيضاء أو ذات اللون السمني التي نفذت فوقها أشغال التطريز. أما الأرضية فهي من الكتان، وأما اللون الأصفر فيرجع إلى تعاقب الزمن.[٤٣]

وأسفل منظر الأمير تادرس يقتل التنين نص كتابي باللون الأحمر يجمع بين خط النسخ والرقعة، وهو على هيئة قوس نصف دائري يبدأ من أسفل رسم الصليب الأورشليمي الأيمن وينتهي أسفل الصليب الثاني الأيسر، ثم يستكمل النص السابق في أربعة سطور أخرى أسفل السطر السابق، ونص الكتابة كما يلي:

١) برسم الشهد [كذا] العظيم الأمير تادرس المشرقي سيد القديسين باسم القس؟ يوحنا

٢) عوض يا رب من له تعب في

٣) ملكوت السموات وارحم أمواته

٤) في سنة ١٢١٧ قبطي.[٤٤]

---

٤١) ولد مار جرجس في مدينة اللد بفلسطين عام ٢٨٠م، واستشهد بعد مرحلة كبيرة من الاضطهاد، وهو بذلك شهيد عالمي وموضع احترام المسيحيين في العالم شرقًا وغربًا ولا سيما إنجلترا وروسيا، وترسمه إنجلترا على نقودها وروسيا على حصونها، وله كنيسة باسمه في مصر القديمة تعلو برجًا يونانيًّا رومانيًّا. شروق محمد أحمد عاشور، أيقونات كنيسة أبي سيفين المؤرخة في القرن ١٨م دراسة حضارية أثرية، الجزء الأول (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٩٨)، ٤٢، هامش ٢؛ يؤنس كمال، أمير الشهداء العظيم مار جرجس (القاهرة، ٢٠٠٥)، ٧ وما بعدها.

٤٢) يوجد على قطعة نسيج مطرزة في متحف اللوفر بباريس مشهد يمثل سان جون يقتل التنين؛ Pierre du Bourguet, *L'art copte*, 175.

٤٣) ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٩٣.

٤٤) المقصود بكلمة قبطي هنا التقويم القبطي، وقد بدأ هذا التقويم في السنة التي تولى فيها الإمبراطور دقلديانوس عام (٢٨٤م)، فعرف بتقويم الشهداء، وهو تقويم شمسي يسير على النظام اليولياني؛ حيث اتخذ نظام السنة الكبيسة كل أربع سنوات إلا أنه احتفظ بأسماء=

٤) التحف المعدنية

أ) ملعقة وصليب للمواكب

جاء بتعريف متحف الأشموليين[٤٥] لهاتين التحفتين أنهما جلبتا من كنيسة القديس تادرس المشرقي[٤٦] وهما هدية من ميدلتون.[٤٧] (لوحة ١٠)

والتحفة الأولى وهي الملعقة، صنعت من الفضة، ولها يد طويلة يبلغ طولها حوالي ٧,٢٥ سم، وكتب عليها نص باللغة العربية هذا مضمونه: «وقف على بيعت [كذا] الشهيد العظيم الأمير تادرس بين الكيمان تخوفي يا رب».

والتحفة الثانية، وهي صليب من الفضة أيضًا أشار إليه ألفرد بتلر؛ حيث ذكر أنه كان ضمن كنوز كنيسة الأمير تادرس بمصر القديمة.[٤٨]

والصليب عبارة عن ذراع طويلة من الفضة تنتهي بشكل مفصص زُيِّنت حافاته بأشكال صليب صغيرة. وبداخل الشكل المفصص شكل صليب مالطي بالتفريغ يتشابه مع شكل الصليب المالطي بالحشوة الخشبية السابق الإشارة إليها بنفس المتحف.

=الشهور القبطية: توت - بابه... إلخ، وأول سنته تبدأ بعيد النيروز وكان في ذلك الوقت في ٢٩ أغسطس في ثلاث سنوات و٣٠ بالنسبة للسنة التالية الكبيسة، وهو تقويم زراعي يتمشى مع سنة مصر الزراعية ومواسم الزراعة والحصاد والفيضان، ويعتبر التقويم القبطي الصورة الأخيرة لتطور التقويم المصري. رياض سوريال، المجتمع القبطي في مصر في القرن التاسع عشر (القاهرة، ١٩٨٤)، ٢٣٢.

٤٥) متحف الأشموليين في أكسفورد، رقم (AN 1888.161.2).

٤٦) كنيسة الأمير تادرس: ورد ذكر هذه الكنيسة في تاريخ البطاركة في عهد البطريرك خرريستودولس (١٠٤٧ - ١٠٧٧م) كما ورد ذكرها أيضًا في خطط المقريزي؛ حيث ذكرها تحت عنوان كنيسة تاودورس الشهيد، وقال: إنها بجوار بابليون وهي تنسب للشهيد تاودروس الاسفهسلار، واليوم لم يتبق من الكنيسة الأصلية سوى القليل، ومن المرجح أن مبنى الكنيسة الحالي يعود بتاريخه إلى ق ١٨م ولا يوجد بها خورس. وصحن الكنيسة مغطى بثلاث قباب، ويوجد به المنبر، وبجناح الكنيسة الشمالي مقصورة مزينة بمجموعة من الأيقونات، ومن المحتمل أن تكون رفات القديس تادرس قد حفظت بهذه الكنيسة. انظر المقريزي «تقي الدين أحمد بن علي»، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الثاني، ٥١٢؛ ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ٢٢٤؛ جودت جبرة، المتحف القبطي، ١٣٧؛ رءوف حبيب، كنائس القاهرة القبطية القديمة (القاهرة، ١٩٦٦)، ٥٤؛ مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ١٢٣؛ Habib, *The Ancient Coptic Churches*, 37.

٤٧) ورد في مقدمة الجزء الأول من كتاب بتلر عن الكنائس القبطية القديمة تلك المقدمة التي كتبها بتلر في أكسفورد في أكتوبر عام (١٨٨٤م) أن السيد ف. هنري ميدلتون قد ساعد بتلر في إمداده بالرسوم التخطيطية لكتابه وكذلك بعض الصور. ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ١٧. ويفهم من ذلك أن ميدلتون كان رسامًا وكان مرافقًا لبتلر أثناء إقامته في مصر، ومن المؤكد أنه حصل على هاتين التحفتين أثناء تواجده في مصر.

٤٨) A.J. Butler, *The Ancient Coptic Churches of Egypt* (Oxford, 1884)؛ رءوف حبيب، كنائس القاهرة القبطية القديمة، ٥٤.

ب) إكليل عقد قران (تاج عروس)

إكليل عقد قران «تاج عروس»[٤٩] من الفضة المطلية بالذهب،[٥٠] ويحيط بحافة الإكليل إطار من حبيبات صغيرة تشبه حبيبات اللؤلؤ، ويضم هذا الإطار كتابة باللغة العربية نصها: «المجد لله في العلا وعلى الأرض السلام»[٥١] (لوحة ١١).

ويفصل بين شطري النص السابق رسم صليب بالحفر البارز من الطراز الأورشليمي يتشابه مع رسم الصليب المطرز على التونك السابق ذكره.

أما الأرضية فهي مغطاة بزخارف دقيقة، وقد نقش عليها نصان خاصان بالتكريس ومكتوبان بخط صغير عند الطرفين اللذين ربطت في كلٍّ منهما حلقة، ونصهما «اعوض يا رب».[٥٢]

٥) التحف المصنوعة من الطين (الفخار)

مجموعة من المسارج الفخارية

يوجد بمتحف بتري ثلاث مسارج[٥٣] من الفخار غير المطلي. والمسرجة الأولى[٥٤] ذات شكل لوزي ولها قاعدة لوزية الشكل أيضًا، والشكل اللوزي هو أكثر أشكال المسارج شيوعًا، وكانت تتم صناعته بطريقة الصب في القالب؛ حيث يصب الجزء العلوي منفصلاً عن الجزء السفلي ثم يلصقان معًا.[٥٥]

---

٤٩) متحف الأشموليين في أكسفورد، رقم (AN 1885.777). وجدير بالذكر أنه يوجد بالمتحف القبطي بالقاهرة إكليلان من النحاس عليهما نقوش بارزة لعناقيد عنب وكتابة عربية؛
R. Habib, *Pottery in Ancient Egypt until Coptic & Islamic Era* (Cairo, 1979), 2.

٥٠) ذكر بتلر أن هذا الإكليل محفوظ في خزانة كنيسة الأمير تادرس. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ٢٢٦.

٥١) أشار إلى هذا النص ألفريد بتلر، وقد ترجم النص من الإنجليزية إلى العربية هكذا: «المجد لله في الأعالي وعلى الأرض السلام» والصحيح ما أثبتناه. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ٢٢٦؛ الجزء الثاني، ٥٥؛ وقد ارتبط هذا النص بميلاد المسيح، فقد ورد في الكتاب المقدس ما يلي: (المجد لله في الأعالي وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة). الكتاب المقدس، إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني: الآية رقم ١٤.

٥٢) أشار إلى هذا النص: بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٥٥.

٥٣) مسارج جمع مسرجة، ولفظ مسرجة بفتح الميم يعني التي توضع فيها الفتيلة والدهن، أما الذبالة جمع ذبال، وهي الفتيلة التي تسرج، وقد كانت المسارج الفخارية من الأدوات المنزلية شائعة الاستعمال منذ القدم، وقد عثر على المسارج القبطية في المدن والأديرة والجبانات ومعظم مسارج هذه الفترة صنعت من التراكوتا وهي منتجات فخارية عادة ما تكون غير مزججة ذات مسامية عالية ومنخفضة درجة الحرق. الشيماء عبد الرحيم عبد الرحمن، دراسة تقنية وعلاج وصيانة الآثار الفخارية القبطية الملونة تطبيقًا على بعض النماذج الفخارية من المتحف القبطي (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣)، ٣٧؛ مرفت عبد الهادي عبد اللطيف محمد، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمى من خلال مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م)، ١.

٥٤) متحف بتري بلندن، رقم (UC 65397).

٥٥) مرفت عبد الهادي، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ١.

ولهذه المسرجة فتحة بالسطح العلوي المقعر لصب الزيت يحيط بها ثلاث قنوات دائرية تصب في مجرى طولي يمتد باستقامة وينحدر من فتحة الزيت إلى فتحة الفتيل في الطرف المدبب للمسرجة. ولهذه القنوات والمجرى أهمية كبيرة؛ إذ إنه في حالة سقوط بعض قطرات الزيت من خارج الفوهة فإنها تندفع من خلال هذا المجرى إلى فتحة الفتيل، وبالتالي يتم المحافظة على الزيت من الضياع[٥٦] (لوحة ١٢).

ولهذه المسرجة يد من الخلف، وسطحها العلوي المقعر مزخرف برسم صليب يوناني أو إغريقي متساوي الأضلاع، وله عروة ومنفذ بالحفر البارز.

والمسرجة الثانية[٥٧] تختلف في شكلها عن المسرجة السابقة؛ حيث إنها ذات شكل دائري، وشكلت بالصب في القالب، وتشتمل على فوهتين؛ الأولى في وسط المسرجة من أعلى، وهي لصب الزيت، والثانية وهي فتحة الفتيل بمقبض المسرجة، وأحيطت فوهة المسرجة الوسطى برسم وريدة بالحفر البارز تتكون من اثنتي عشرة بتلة، ويخرج من كل بتلة قناتان بالحفر الغائر تدوران على بدن المسرجة من أعلى؛ بحيث يتكون ما يشبه شكل المروحة (لوحة ١٣).

أما المسرجة الثالثة[٥٨] فهي على شكل طائر وذات قاعدة مرتفعة وبدن كروي الشكل ولها مقبض طويل وفوهة واحدة أعلى بدن الآنية، غير أنها خالية من الزخرفة (لوحة ١٤).

ثانيًا: الدراسة التحليلية

بعد هذا الوصف للتحف الفنية القبطية المختارة يمكننا أن نتناول في الدراسة التحليلية العناصر التالية:

١) الزخارف

أ) رسوم الكائنات الحية

ورد على مجموعة التحف الفنية المختارة بعض رسوم الكائنات الحية، ومن ذلك رسوم البط بأركان الصليب الأربعة بقطعة النسيج المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن (لوحة ٨) و(شكل ٤).

---

٥٦) W.B. Kubiak, 'Medieval Ceramic Oil Lamps from Fustat', *Ars Orientalis* 11 (1970), 3.

٥٧) متحف بتري بلندن، رقم (34978 UC).

٥٨) متحف بتري بلندن، رقم (UC 65394).

ومن أهم رسوم الكائنات الحية التي وردت على التحف الفنية المختارة رسم حورية البحر وهي تمتطي التنين البحري، وقد وردت على شاهد قبر من الحجر الجيري بمتحف الأشموليين في أكسفورد، ورسم يمثل قصة ليدا والبجعة، وقد ورد أيضًا على شاهد قبر بمتحف الأشموليين في أكسفورد (لوحة ٣).

وقد تميز النحت القبطي منذ القرن الرابع الميلادي بعدة مميزات؛ أهمها نحت الأشخاص منفصلة عن بعضها دون أن تكون لها صلة بالموضوع الخلفي بعكس النحت الإغريقي. كما تميز النحت بإهمال النسب التشريحية وبروز الأشكال بروزًا شديدًا إلى الأمام، وفي القرنين الخامس والسادس الميلاديين وصل الفن القبطي إلى القمة،[٥٩] ومن ثم بدأ النحت البارز منذ القرن الخامس الميلادي يميل إلى التسطيح في المستوى الخارجي للأشكال مع بقاء البروز عن خلفية اللوحة مما أثر في التجسيم. وقد ترتب على الانكماش في التفصيلات والإقلال منها أن أصبح المنظر مكونًا من ساحات أو كتل تتفق وأهم عناصر الموضوع والتفاصيل وقد أخذ هذا الاتجاه يتطور حتى مال النحت إلى التبسيط.[٦٠]

وخلال القرن الرابع والنصف الأول من القرن الخامس الميلادي كان نحت الأشكال الآدمية قريبًا من الأسلوب الهلينستي، فهو ما يزال محتفظًا بأناقته ورشاقته، ولكنه يتميز عن الفن الهلينستي بعناصر متعددة تظهر في اختلال أكثر في النسب التشريحية؛ حيث أخذت الأشكال تستطيل. وفي بعض الأحيان أهمل النحات تفاصيل الجزء السفلي من الجسم، وإن ظل الوجه محتفظًا بشكل معبر، وكل ذلك من خلال المحافظة على التجانس في التخطيط العام، ولم يعد هناك توضيح للعضلات مع دمج خفيف لأجزاء الجسم معًا.[٦١]

وهذا ما نراه في المنحوتات القبطية التي صورت الموضوعات الأسطورية اليونانية السابق الإشارة إليها (لوحة ٤).

ومن رسوم الكائنات الحية التي وردت على التحف الفنية القبطية المختارة رسم العذراء، وهي تحمل الطفل المسيح ورسم الأمير تادرس، وهو يقتل التنين. وقد تم تنفيذ هذين المنظرين بالتطريز على التونك المحفوظ في متحف الأشموليين (لوحة ٩) و(شكل ٥).

---

٥٩) G.H. Costigan, 'Sculpture and Painting in Coptic Art', *Bulletin de l'Association des Amis des Églises et de l'Art Copte*, tome I (Le Caire, 1937), 48–58, 53.

٦٠) منى محمد بدر، أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م)، ١١٥.

٦١) منى بدر، أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ١٢٣.

أما بالنسبة للسيدة العذراء فكانت تصور جالسة على العرش المحيط به الملائكة أو تصور وهي تحمل السيد المسيح الطفل وهو يشير بيده، وأحيانًا تصور وهي ترضع السيد المسيح.[٦٢] وهذا الجمع بين الأم والطفل الرضيع وجد في تصاوير الفرسكو التي رسمت في السراديب المبكرة.[٦٣]

ويرى البعض أن أول من رسم هذه الأيقونة هو القديس لوقا الإنجيلي.[٦٤] ويقال إنه قام بتصوير السيدة العذراء، وهي في وضعها التقليدي وهي تحمل المسيح الطفل.[٦٥] وهذا هو أصل أيقونات السيدة العذراء اليوم.[٦٦]

وتصويرة العذراء والطفل تعتبر من أكثر الأنماط شيوعًا في مجال الأيقونات المسيحية، وهو مشهد يعبر عن الأمومة.

وقد كان هذا المشهد معروفًا في مصر القديمة، ومن ثم فقد عرفت السيدة العذراء وهي تضم طفلها إلى صدرها باسم الأم الحنون Eleusa [٦٧].

وفي نفق St. Priscilla في روما توجد أول تصويرة للسيدة العذراء وطفلها،[٦٨] وبجانبها يوسف النجار؛[٦٩] أحد القديسين، وهي تعود بتاريخها إلى القرن الثاني الميلادي. ويلاحظ في هذه التصويرة أن العذراء تبدو كإحدى مرضعات الرومان وليست بمريم العذراء التي تميزت بجمالها ورقتها كما صورت بعد ذلك.[٧٠]

---

٦٢) مصطفى شيحة، دراسات العمارة والفنون التطبيقية، ٢٨٤.

٦٣) أمل مختار علي الشهاوي، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية في الثلاثة قرون الأولى من الهجرة (أول هجري/ سابع ميلادي) - (ثالث هجري/ تاسع ميلادي) (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢)، ٧١.

٦٤) منى حسين عبد الغني، دراسة تكنيك وترميم الأيقونات الورقية الأثرية (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠)، ١٢.

٦٥) رءوف حبيب، الأيقونات القبطية (القاهرة، ١٩٧٩)، ٥.

٦٦) منى عبد الغني، دراسة تكنيك وترميم الأيقونات الورقية الأثرية، ١٢.

٦٧) منى عبد الغني، دراسة تكنيك وترميم الأيقونات الورقية الأثرية، ١٢.

٦٨) في إنجيل متى ورد ما يلي: «أما ولادة يسوع المسيح» فكانت هكذا: لما كانت مريم أمه مخطوبة ليوسف قبل أن يجتمعا وجدت حُبلى من الروح القدس فيوسف رجلها؛ إذ كان بارًّا ولم يشأ أن يُشهِرها أراد تخليتها سرًّا، ولكن فيما هو متفكر في هذه الأمور؛ إذ ملاك الرب قد ظهر له فيحلم قائلاً: يا يوسف بن داود لا تخف أن تأخذ امرأتك؛ لأن الذي حُبل به فيها هو من الروح القدس فستلد ابنًا وتدعو اسمه يسوع لأنه يخلص شعبه خطاياهم وهذا كله كان لكي يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل «هو ذا العذراء تحبل وتلد ابنًا» ويدعون اسمه عِمَّانوئيل «الذي تفسيره الله معنا» إنجيل متى: الإصحاح الأول، الآيات ١٨- ٢٣، وانظر إنجيل لوقا الإصحاح الأول، الآيات ٢٦ - ٣٨ مصطفى عبد الله شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ٣٤١، هامش ٢٣.

٦٩) جاء في «إنجيل متى» أما ولادة يسوع المسيح فكانت هكذا: لما كانت مريم أمه مخطوبة ليوسف قبل أن يجتمعا وجدت حبلى من الروح القدس فيوسف رجلها؛ إذ كان بارًّا ولم يشأ أن يُشهِرَهَا أراد تخليتها سرًّا، إنجيل متى، إصحاح ١/ ١٨-١٩؛
G. Gabra, *The Coptic Museum & Old Churches* (Cairo, 1993).

٧٠) محمد صديق، تاريخ الفن (القاهرة، د.ت)، ١٠.

وقد ظهرت تصويرة العذراء والطفل في شرقية باويط[٧١] وعلى بعض المنحوتات القبطية بالمتحف القبطي[٧٢] بالقاهرة.[٧٣]

وتحمل تصويرة العذراء المرسومة على تونك متحف الأشموليين سمات الفن القبطي الذي يسير وفق المدرسة العربية في التصوير والتي تظهر في الرمزية والبعد عن الواقع. فقد جردت الصور من المتعلقات المعروفة؛ كالبيئة والوضع والمساحة والأثاث والعمق والتجسيم والظل والنور والمنظور الجوي، ولم تكن عناصر الموضوع تجمع فيها وحدة واقعية، بل كانت تبدو منفصلة بعضها عن بعض وغير مرتبة ترتيبًا منطقيًا.[٧٤]

ولرسوم الكائنات الحية المنفذة على التحف القبطية أهمية كبيرة في معرفة بعض وظائف التحف الفنية القبطية؛ فعلى سبيل المثال نلاحظ أن تونك الكاهن يوجد على صدره صورة العذراء مريم وصورة ملاك على كلٍّ من الكمين مطرزة بخيوط الذهب أو الفضة أو أشغال الإبرة الدقيقة، بينما يحمل تونك الشماس صلبانًا صغيرة ملونة بدلاً من صورة العذراء والملاكين.[٧٥]

كما رجح بتلر أن الشمامسة كانوا يرتدون تونكًا ذا كم طويل، بينما كان القساوسة يرتدون تونكًا ذا أكمام قصيرة.[٧٦]

ب) الزخارف الهندسية

تظهر الزخارف الهندسية القبطية بوضوح في الباب الخشبي المحفوظ في متحف الأشموليين والذي ظهرت عليه زخارف هندسية متنوعة كالأشكال النجمية خماسية الشكل والأشكال المثمنة (شكل ٢)، هذا بالإضافة إلى العنصر الهندسي الرئيسي في زخرفة هذا الباب وهو الطبق النجمي (لوحة ٢).

٧١) Pierre du Bourguet, *L'art copte*, 42.

٧٢) المتحف القبطي: أسس المتحف القبطي مرقص سميكة باشا عام ١٩٠٨م بهدف جمع آثار ووثائق المسيحيين في وادي النيل، وقد تم افتتاح المتحف عام ١٩١٠م. وفي عام ١٩٢٠م قام الملك فؤاد بزيارة المتحف القبطي، وتم إنشاء مكتبة علمية نادرة متخصصة في علم القبطيات، وفي عام ١٩٣١م تم ضم المتحف إلى الدولة. رفعت موسى محمد، مدخل، ٩٢ ؛ رياض سوريال، المجتمع القبطي، ١٨٦؛ المجلس الأعلى للآثار، دليل المتحف القبطي، ٢٩؛ المجلس الأعلى للآثار، المتحف القبطي مرايا. عبق العراقة (القاهرة، ٢٠٠٦)، ٢١.

٧٣) P. Labib, 'The Virgin and Child Jesus. Reliefs in the Coptic Museum', *Bulletin de l'Association des Amis des Églises et de l'Art Copte*, tome VIII (Le Caire, 1948–1949), 191–192.

٧٤) حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى (القاهرة، ١٩٧٨)، ٢٠.

٧٥) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٩٤.

٧٦) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٩٥.

ويتكون الطبق النجمي هنا من ثلاثة عناصر؛ هي: الترس[٧٧] واللوزات والكندات.[٧٨] ويحيط بالترس اللوزات،[٧٩] وقد بلغ عددها في الباب السابق ذكره اثنتي عشرة لوزة.

وقد ظهر الطبق النجمي في مصر في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي على محراب السيدة رقية المؤرخ في عام ٥٢٧ هـ/ ١١٣٣م، والمحفوظ حاليًّا في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

وفي العصر الأيوبي وُفِّق الفنان إلى حدٍّ كبير في صناعة الطبق، ولكن كان بالكندات اعوجاج كما هو الحال في تابوت الإمام الشافعي. وقد بدأ الطبق النجمي بست حشوات، ثم تطور وزادت حشواته حتى وصلت إلى ست عشرة حشوة.[٨٠] كما ظهر الطبق النجمي في التحف الخشبية والنحاسية والصفحات الأولى المذهبة في المصاحف والكتب، وفي زخارف السقوف وغيرها.[٨١]

وقد اهتم العالم الفرنسي برجوان Bourgoin بدراسة هذه الزخارف الهندسية المعقدة وتحليلها. واستنتج أن براعة المسلمين في الزخارف الهندسية تقوم على علم وافر بالهندسة، وليست على الشعور والموهبة الطبيعية،[٨٢] وألف كتابًا خاصًّا عن هذه الزخارف.[٨٣]

ونظرًا لكثرة انتشار زخرفة الطبق النجمي في مصر والشام، فقد اعتقد البعض أن لهذه الزخرفة أصولاً مصرية قديمة على الرغم من أن الصلات بين الفن الإسلامي والفن المصري القديم مقطوعة.[٨٤] وقال البعض الآخر إن هذه الزخرفة تظهر في زخارف الخيام والسجاجيد التي كانت تصنعها القبائل الرحل التي كانت تعيش في أواسط آسيا. بينما ذكر البعض الآخر أن هذه الزخرفة ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التي عرفها صناع الفسيفساء البيزنطيون، وورثها عنهم

---

٧٧) الترس عبارة عن نجمة تتوسط الطبق وتحتل مكان البؤرة.

٧٨) الكندات: جمع كندة، وهي عبارة عن حشوات لها ستة أضلاع عادة ما توزع؛ بحيث يكون عددها مساويًا لعدد اللوزات في توزيع إشعاعي، وفي نظام دائري تام حول اللوزات، وهي ليست بذلك ذات شكل مسدس منتظم؛ حيث إن الزوايا فيها غير متساوية، بل تمتاز إحداها بأنها ذات زاوية حادة تقع عادة جهة اللوزات. شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب، ٣٠٣؛ فريد شافعي، «مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر»، مجلة كلية الآداب، العدد ١٦ (١٩٥٤)، ٥٧ - ٩٣، ٨٣ - ٨٤؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية في العصر الأيوبي (القاهرة، ٢٠٠٢)، ١٠٩.

٧٩) اللوزات: جمع مفرده لوزة، واللوزة عبارة عن حشوات مضلعة الشكل، ولكل منها أربعة أضلاع، وترتب هذه الحشوات حول النجمة في ترتيب إشعاعي؛ بحيث تقع أطرافها على محيط الترس. فريد شافعي، مجلة كلية الآداب، العدد ١٦، ٨٣، ٨٤.

٨٠) علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، ١٩.

٨١) زكي محمد حسن، فنون الإسلام (القاهرة، ١٩٤٨)، ٢٣٨.

٨٢) زكي محمد حسن، فنون الإسلام (القاهرة، ١٩٤٨)، ٢٣٨.

٨٣) هذا الكتاب بعنوان *Les éléments de l'art arabe : Le trait des entrelacs* (Paris, 1918)؛ علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، ١٩، هامش ١.

٨٤) زكي حسن، فنون الإسلام، ٢٣٨.

صانعو الفسيفساء المسلمون.[٨٥] ولم تكن لهذه الزخرفة كتب فيها نماذج كان يعتمد عليها الفنان المسلم، بل اعتمد في رسم هذه الزخارف على موهبته، وكانت سرًا من أسرار الصناعة يتلقاه الصبي عن معلمه ويتعلمه بالمران، كما كانت تصنع لها قوالب ونماذج يستخدمها الصناع والفنانون في بعض الأحيان.[٨٦] وقد ظهر الطبق النجمي الاثنا عشري بمخموس وزقاق وحشوة مثمنة في حشوات منبر جامع قوصون، ومنها حشوة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٨٧]. والواقع أن أحجبة كنائس مصر القديمة تشتمل على أشكال الأطباق النجمية وأنصافها وأرباعها وبعض الحشوات الأخرى المنتشرة على سطح الحجاب. ومن أمثلة الأحجبة التي اشتملت على أشكال الأطباق النجمية: حجاب الهيكل الأوسط في كنيسة أبي سرجة والكنيسة المعلقة، وهي تعود بتاريخها إلى العصر المملوكي.[٨٨]

ومن أهم الزخارف الهندسية التي وردت على التحف الفنية القبطية المختارة زخرفة الصليب. وقد ارتبط الصليب بحالة الموت والخلود في عالم الملكوت السماوية، وبالتالي أصبح رمزًا للفداء والتضحية وكناية عن المسيح، وكان وضعه على شواهد القبور يمثل أمنية للمتوفى المسيحي في الوصول إلى حالة السيد المسيح.[٨٩] كما كان للصليب دور بارز في تخطيط الكنائس المسيحية فصُمِّمت بعض الكنائس على هيئة الصليب. وقد عرف الصليب منذ فجر المسيحية وبُدئ في استخدامه في حياة المسيحيين اليومية وفي العادات الكنسية.[٩٠]

وقد ظهر الصليب في نهاية القرن الرابع الميلادي على أوراق البردي[٩١] على أثر ظهور الصليب في السماء للإمبراطور قسطنطين[٩٢] غير أن استعماله كرمز مسيحي لم يُعمم إلا ابتداءً من القرن السادس الميلادي في زخرفة المنسوجات.[٩٣] وهناك عدة نماذج رئيسية للصليب؛[٩٤] وهي:

١) صليب القديس جرجس أو الصليب اليوناني Crux Quadrata ذو أربعة أذرع متساوية (+) ويعرف أيضًا بالصليب البطريركي أو الإغريقي Greek Cross.[٩٥] وقد ظهر هذا الصليب على

٨٥) زكي حسن، فنون الإسلام، ٢٣٩.
٨٦) زكي حسن، فنون الإسلام، ٢٣٨.
٨٧) رقم السجل ١٢٥٥؛ نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٨٧.
٨٨) مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ١٣٩.
٨٩) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار والفنون القبطية، ٣٨.
٩٠) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٦٧.
٩١) Pierre du Bourguet, *L'art copte*, 117.
٩٢) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٦٧.
٩٣) Pierre du Bourguet, *L'art copte*, 117.
٩٤) أمل الشهاوي، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية، ٧٦.
٩٥) عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٤٩ ؛ محمد صديق، تاريخ الفن، ١١٤؛ منى محمد بدر، أثر الفن القبطي، ٨٦.

قطعة النسيج المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن (لوحة ٨) و(شكل ٤)، وأعلى الكرسي الذي تجلس عليه العذراء بالتونك المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ٩) و(شكل ٥)، وعلى سطح المسرجة الفخارية الأولى بمتحف بتري (لوحة رقم ١٢).

٢) الصليب اللاتيني Crux Immissa, Latin Cross، وساقه السفلى أطول من الأذرع الثلاثة الأولى، وكان يرصع أحيانًا بخمس علامات أو خمسة أحجار كريمة؛ للدلالة على الجروح الخمسة التي عانى منها السيد المسيح عند صلبه، ويقال إنه صلب على صليب من هذا النوع.[٩٦]

وقد ورد رسم هذا الصليب على أردان التونك المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة رقم ٩).

٣) الصليب المصري أو صليب القديس أنطون Crux Commissa، وهو على شكل التاء الإغريقية T وهو الحرف الأول من الكلمة اليونانية ثيؤوس Theos بمعنى إله.[٩٧]

٤) صليب القديس أندراوس أو الصليب العشري Crux Decussata على شكل رقم عشرة اللاتيني X وقد أطلق عليه اسم صليب القديس أندراوس؛ نظرًا لأن هذا القديس طلب أن يتم إعدامه على صليب مختلف في الشكل عن صليب المسيح.[٩٨]

٥) الصليب القبطي، وهو مربع أو طويل وبكل طرف منه صليب صغير. ويشير الصليب الكبير إلى السيد المسيح بينما يشير الاثنا عشر طرفًا إلى الحواريين الاثني عشر.[٩٩] وقد ورد هذا الصليب على شاهد قبر من الحجر الجيري بمتحف بتري بلندن (لوحة ٦) و(شكل ٣).

٦) صليب أورشليم: وهو عبارة عن صليب كبير يشير إلى القدس. ويحيط به أربعة صلبان صغيرة تشير إلى الأناجيل الأربعة «متى – مرقس – لوقا – يوحنا».[١٠٠]

وقد ظهر هذا الصليب على جانبي كرسي العرش وعلى الأردان بالتونك المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ٩) و (شكل ٦) وعلى إكليل عقد القران «تاج العروس» المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ١١).

---

٩٦) عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٥٠.
٩٧) سامية البلتاجي، دراسة فنية لمجموعة الأخشاب في الكنائس أو الأديرة المصرية من القرن ٥م، وحتى القرن ٦هـ/ ١٢م، (رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م)، ٤٠٢.
٩٨) عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٥٠؛ وللاستزادة راجع: J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (London, 1971), 68–69.
٩٩) سامية البلتاجي، دراسة فنية لمجموعة الأخشاب في الكنائس أو الأديرة المصرية من القرن ٥م، وحتى القرن ٦هـ/ ١٢م، ٤٠٢.
١٠٠) المرجع السابق، ٤٠٢.

٧) الصليب المالطي: وله ثماني رءوس رمزًا للتطويبات الثمانية المذكورة في إنجيل متى.[١٠١]

وقد ورد هذا الصليب على اللوح المقدس (لوحة ١) (شكل ١)، وعلى حشوات الباب الخشبي المطعم بالسن والعاج (لوحة ٢) (شكل ٢)، وعلى صليب المواكب الفضي بالتحف المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ١٠).

ج) الزخارف النباتية

تظهر الزخارف النباتية في تاج عمود من الحجر الجيري بمتحف الأشموليين، وهي عبارة عن أوراق نباتية ثلاثية الفصوص محفورة حفرًا عميقًا. وهذه النوعية من الزخارف متطورة تطورًا ملحوظًا عن زخارف أوراق الأكنثس.[١٠٢]

وتظهر الزخارف النباتية أيضًا في حشوات الباب الخشبي المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ٢)؛ حيث يفصل بين الأطباق النجمية مجموعة من الحشوات المشكلة من العاج والأبنوس؛ منها حشوة مثمنة الشكل من العاج مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة من طراز الأرابيسك.

والأرابيسك Arabesque لفظ أجنبي أطلقه مؤرخو الفنون من الأوروبيين على نوع معين من الزخرفة الإسلامية. والكلمة العربية التي ينبغي أن تستعمل بدلاً من هذا اللفظ الذي شاع بين مؤرخي الفنون الإسلامية من العرب هو كلمة التوريق Tauriquos سواء كانت العناصر الزخرفية نباتية أو كتابية أو حيوانية أو هندسية؛ لأن هذه الكلمة أصدق في الدلالة على هذا النوع من الزخرفة الذي أبرز ما فيه هو ظاهرة النمو، والتوريق. ما هو في الحقيقة إلا نمو وتكاثر، ولا تزال كلمة التوريق مستعملة في اللغة الإسبانية حتى اليوم للدلالة على هذه الزخرفة.[١٠٣] وقد بدأ ظهور زخارف الأرابيسك في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي كما هو الحال في الزخارف الجصية وبعض التحف الخشبية التي عثر عليها في سامراء بالعراق وفي مصر في العصر الطولوني. كما تطورت هذه الزخارف في العصر الفاطمي حتى بلغت بعد ذلك عظمتها في العالم الإسلامي في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.[١٠٤] وقد انتقلت

---

١٠١) سامية البلتاجي، دراسة فنية لمجموعة الأخشاب في الكنائس أو الأديرة المصرية من القرن ٥م، وحتى القرن ٦هـ/ ١٢م، ٤٠٢.
١٠٢) التاج الكورنثي: عادة ما كان هذا التاج يتوج العمود الكورنثي المنسوب إلى بلدة (كورينتو Corinto) التي ازدهر فيها، وعند الإغريق كان التاج الكورنثي عبارة عن ثلاثة صفوف أفقية متبادلة من ورق الأكنثس Acanthus يعلوها في الغالب عند الأركان حلزون رأسي صغير مزدوج الخطوط. محمد صدقي، تاريخ الفن (القاهرة، د.ت)، ٩٨.
١٠٣) محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني (القاهرة، ١٩٧٤)، ١١، هامش ٣.
١٠٤) زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ٢٥٠.

هذه الزخارف من الفن الإسلامي إلى الفن القبطي كما يتضح من ذلك في زخارف باب متحف الأشموليين.

٢) التأثيرات الخارجية

تحمل مجموعة التحف الفنية المختارة في هذا البحث بعض التأثيرات الخارجية التي تتضح في العرض التالي:

أ) التأثيرات اليونانية القديمة

تظهر التأثيرات اليونانية المرتبطة بالأساطير في المنحوتات القبطية؛[١٠٥] ومن أمثلتها ما ظهر في بعض زخارف التحف الفنية القبطية المختارة، ومن ذلك بعض الموضوعات الوثنية ذات الصلة بالأساطير اليونانية القديمة،[١٠٦] ومنها قصة ليدا والبجع. وقد بقيت هذه القصة شائعة مع بداية انتشار المسيحية في مصر كعنوان على خصوبة السيدات المتزوجات (لوحة ٤).

كما تظهر التأثيرات اليونانية القديمة في استخدام صورة المرأة في تصوير قصة حوريات البحر؛ إذ صورن على هيئة نسوة يركبن حيوانات بحرية.[١٠٧]

وتعتبر الحروف اليونانية من أهم التأثيرات اليونانية القديمة على الفنون القبطية، وقد وردت هذه الرموز على اللوح المقدس السابق الإشارة إليه (لوحة رقم ١).

ب) التأثيرات المصرية القديمة

على الرغم من أن القصة الأسطورية «ليدا والبجعة» ذات أصول يونانية؛ فإن البعض يرى أن هذه القصة إحدى صور التعبير الجنسية التي عرفها المصريون القدماء، فصوروا الحياة الجنسية للمعبودات على جدران المعابد، ففي الفكر المصري أن إيزيس جاءت على هيئة طائر وطرحت نفسها فوق أوزيريس المحنط وضغطت نفسها عليه فاستعاد قوته الحيوية.[١٠٨] ومن هنا أصبحت هذه القصة ترمز إلى حالة تجسد المعبود في صورة يمكن من خلالها معاشرة البشر، وهو التواجد الإلهي على الأرض.[١٠٩]

---

١٠٥) M.C. Ross, 'A Coptic Bone Carving in the Walters Art Gallery with Two Plates', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, tome VI, 123–126,125.

١٠٦) عن هذه الأساطير انظر: R. Habib, *Classical Mythology in Coptic Art*.

١٠٧) منى بدر، أثر الفن القبطي، ٨٢.

١٠٨) جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ٢٣٥.

١٠٩) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٥٠.

ويرى البعض أن تصويرة العذراء والطفل التي صورت على التونك المحفوظ بمتحف الأشموليين تعتبر صدى لقصة إيزيس وحورس في العصر الفرعوني،[١١٠] ومن ثم فإن هذه التصويرة تحمل في طياتها بعض التأثيرات المصرية القديمة (لوحة ٩) و(شكل ٥).

بينما يرى البعض الآخر أن رسم ملاكين على جانبي العذراء أحدهما عن يمينها والآخر عن شمالها هو أسلوب فني شاع في العصر البيزنطي، وظهر في بعض الرسوم المطرزة.[١١١]

وتظهر التأثيرات المصرية القديمة أيضًا في منظر الأمير تادرس على جواده وهو يقتل التنين، والتي صُوِّرت أيضًا على التونك المحفوظ بمتحف الأشموليين. وهذا المنظر تعبير صادق على قصة حورس وست المصرية[١١٢] (لوحة ٩) و(شكل ٥).

وعلى هذا الأساس فإن فكرة انتصار الخير التي تمثل القديس الفارس الذي ينتصر للمسيحية بقتله أحد أعدائها من الوثنيين إنما هي تجسيد واضح لنفس الفكرة الفرعونية القديمة.[١١٣]

ج) التأثيرات الإسلامية

تظهر التأثيرات الإسلامية على الفن القبطي في استخدام الكتابة العربية كعنصر تسجيلي على التحف القبطية. ويظهر ذلك مع بداية القرن السابع؛ حيث بدأ استخدام الكتابات العربية كعنصر زخرفي ولا سيما على المنسوجات وامتد ذلك حتى القرن التاسع.[١١٤]

وخلال القرن الثالث عشر الميلادي بدأ استخدام اللغة العربية في الكتابة جنبًا إلى جنب مع اللغة القبطية في مجال المخطوطات.[١١٥]

وقد ظهرت التأثيرات الإسلامية في مجموعة التحف الفنية القبطية المختارة في استخدام الكتابة العربية على بعض هذه التحف؛ ومن ذلك شاهدا القبر بمتحف بتري (لوحتا ٦، ٧).

---

١١٠) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ١٦٤ ؛ فيكتور جرجس عوض الله، اللوحات المصورة بالمتحف القبطي (الأيقونات) (القاهرة، ١٩٦٥)، ١٥؛ مصطفى عبد الله شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ٢٨٤.

١١١) عن التأثيرات البيزنطية انظر: وجيه فوزي يوسف، تطور تصميم الكنائس القبطية الأرثوذكسية بمصر «كنائس وأديرة وادي النطرون» (رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، ١٩٧٤)، ٢٢٨.

١١٢) Habib, *The Contribution of Ancient Egypt in Coptic Arts*, 2; Costigan, *Sculpture and Paintings*, 51.

١١٣) فيكتور جرجس عوض الله، اللوحات المصورة بالمتحف القبطي، ١٤؛ مصطفى عبد الله شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، ٢٨١؛ منى محمد بدر، أثر الفن القبطي، ٥٠.

١١٤) عبد العزيز أحمد جودة، دراسات في تاريخ الفن المصري القديم - الفن القبطي - الفن اليوناني - الفن الرومانى المدرسة التكعيبية - الحركة الدادائية (القاهرة، ١٩٩٩)، ١٢٢.

١١٥) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٢٠٠.

واستخدام الكتابة العربية على شواهد القبور أمر نادر؛ إذ عادة ما كانت تسجل تلك الشواهد باللغة القبطية.[١١٦]

كما سجلت كتابات التونك (لوحة ٩) والملعقة الفضية (لوحة ١٠) وإكليل عقد القران (لوحة ١١) بمتحف الأشموليين بأكسفورد باللغة العربية.

أما مضمون هذه الكتابات فهي عبارة عن أدعية وعبارات تكريس، وبعضها عبارة عن آيات مقتبسة من الكتاب المقدس، ومنها تلك الكتابات المسجلة على تاج عقد القران، ونصها «المجد لله في العلا وعلى الأرض السلام» (لوحة ١١).

وقد ورد على الملعقة الفضية السابق الإشارة عبارة «بين الكيمان» وتعبير بين الكيمان دخيل على هذه العبارة. ولا شك أن هذا هو العنوان القديم الذي وصفت به الكنيسة، وهو يحدد موقع الكنيسة وما كانت عليه في القرن التاسع عشر الميلادي. والمقصود بالكيمان: هي تلك الأرض المرتفعة التي يحتلها الحصن الروماني.[١١٧]

وفيما يبدو أن كاتب تلك العبارات المسجلة باللغة العربية لم يكن يجيد الكتابة بالعربية؛ إذ احتوت هذه النصوص على بعض الأخطاء الإملائية، ومن ذلك كتابة أبيانا بدلاً من أبينا، وكورت بدلاً من كورة، وإسحاق بدلاً من إسحق على شاهدي القبر بمتحف بتري، وكذلك كتابة الشهد بدلاً من الشهيد على التونك المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد، كما كتبت «بيعت» بدلاً من «بيعة» في النص الكتابي المسجل على الملعقة الفضية.

وتظهر التأثيرات الإسلامية أيضًا في أتباع الفنان القبطي أسلوب المدرسة العربية في التصوير.ويظهر ذلك في رسوم البط بقطعة النسيج المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن (لوحة ٨)، وفي تصويرة العذراء والطفل، وفي تصويرة الأمير تادرس وهو يقتل التنين بالتونك المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ٩) و(شكل ٥).

ومن التأثيرات الإسلامية الواضحة في مجموعة التحف المختارة: رسوم الطبق النجمي، وكذلك زخارف الأرابيسك في الباب المحفوظ بمتحف الأشموليين بأكسفورد (لوحة ٢).

---

١١٦) G.H. Costigan, 'Two Funerary Coptic Stelae in the Sahidic Dialect', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, tome VI, (1940), 119–121, 53.

١١٧) ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ٢٢٣.

٣) الرمزية

الرمز في اللغة يعني الإيماء أو العلامة أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظي وغير اللفظي والذي من خلاله يستطيع العقل البشري أن يتقبله ويستخدمه؛ من أجل إخفاء معانٍ محددة أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو في النهاية أحد وسائل الفهم والتعبير معًا.[١١٨]

وقد بدأ الفنان القبطي يستخدم الرموز القديمة بعد اعتناقه الدين المسيحي هروبًا من الاضطهاد الروماني.[١١٩] وخلال القرون الثلاثة الأولى كان الفن القبطي يسير في ظل رمزية متأثرة إلى حدٍّ كبير بالفن اليوناني.[١٢٠]

فقد كان للأساطير القديمة دور فعال في الرمزية القبطية؛ لأن جموع الشعب كانت تتبع القصص والملاحم الأسطورية بشغف كبير رغم مزجها بين الحقيقة والخيال، ويستطيع رجال الدين بواسطتها التحكم في مشاعر الجماهير واجتذاب انتباههم.[١٢١]

ومن ثم ظهرت الموضوعات الوثنية في النحت القبطي في القرون الثلاثة الأولى واستمرت إلى ما بعد القرنين السابع والثامن الميلاديين ولكن في البداية اتبعت الأسلوب الهلينستي؛ من حيث التقليد وفي بداية القرن الخامس الميلادي اتخذت معاني رمزية.[١٢٢] وفي القرن السادس الميلادي أصبح التحوير عن الأشكال الطبيعية أحد أساليب فن النحت القبطي.[١٢٣] وعلى ذلك أصبح ديونيسوس رمزًا للخلود، وهرقل رمزًا للصبر والجلد، بل لقد رأى البعض في منظر المعبود زيوس متخفيًا في شكل البجع طريقة مألوفة لتصوير التجسد الإلهي.[١٢٤]

وتعتبر الحروف اليونانية من أهم الرموز التي عرفها الفن القبطي، وقد ظهرت على اللوح المقدس السابق الإشارة (لوحة ١). ومن هذه الحروف رمز البداية ألفا Α ورمز النهاية أوميجا Ω وهذا الحرفان يرمزان إلى المسيح عليه السلام.[١٢٥]

---

١١٨) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار والفنون القبطية، ٢٨١.

١١٩) عبد العزيز أحمد جودة، دراسات في تاريخ الفن المصري القديم - الفن القبطي - الفن اليوناني - الفن الروماني المدرسة التكعيبية - الحركة الدادايه، ١١٤.

١٢٠) Costigan, *Sculpture and Paintings*, 50.

١٢١) فاتن لبيب محمد عطوة، دراسة تحليلية لنماذج من عمائر التصوف الديني في مصر، (رسالة ماجستير، كلية الهندسة والتكنولوجيا بالمطرية، ١٩٨٥)، ٢٦.

١٢٢) عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٧٠، ٣٧١.

١٢٣) عبد العزيز أحمد جودة، دراسات في تاريخ الفن المصري القديم - الفن القبطي - الفن اليوناني - الفن الروماني المدرسة التكعيبية - الحركة الدادايه، ١١٥.

١٢٤) جودت جبرة، المتحف القبطي، ٣٨.

١٢٥) من الرموز أيضًا المرتبطة بالمسيح عليه السلام الطغراء، وتتكون طغراء السيد المسيح Sacred Monogram من حرفين متشابكين يرمزان إلى اسم السيد المسيح، والحرفان هما X, P وتقرأ خريستيوس، وقد استخدمت طغراء السيد المسيح منذ النصف الأول -

ومن الرموز التي ظهرت على التحف الفنية المختارة: الحيوانات البحرية، ومن أمثلتها وحش البحر كيتوس أو ما يعرف باسم التنين البحري، وهو يرمز إلى تيامات المخلوق الأسطوري في العهد القديم الذي يرمز للشر الموجود في البحر، والحوريات هنا ترمز إلى الكيان الروحي للراهب أو المتعبد في العقيدة المسيحية.[١٢٦] ثم اقترح القديس إكليمنتس السكندري (١٥٠- ٢١٥م) على مسيحيي عهده استبدال الرموز الوثنية برموز مسيحية؛ كالحمامة وسعف النخيل والمرساة وغيرها، وأوصى المؤمنين بنقشها على الأحجار والخواتم.[١٢٧] وبعد اعتراف الدولة البيزنطية بالمسيحية دينًا رسميًّا بدأت تتخذ الرموز مكانة دينية، فاستمرت بوضوح وأصبحت من السمات المميزة للفن القبطي.[١٢٨]

ويعتبر الصليب من أهم العناصر الرمزية التي ظهرت على كثير من التحف الفنية القبطية، وقد أشرنا إلى أشكاله من قبل. ويتمثل الرمز بوضوح في الرسم الذي صور بالتطريز على التونك المحفوظ في متحف الأشموليين بأكسفورد السابق ذكره (لوحة ٩)، والذي يمثل الأمير تادرس وهو يقتل التنين؛ إذ إنه بلا شك رمز وتجسيد لقصة ذلك الأمير.

وقد ذكر بتلر أن والد هذا الأمير يدعى يوحنا وهو من بلدة شطا[١٢٩]بمصر العليا، وكان قد أسر ونقل إلى أنطاكية.[١٣٠] ويذكر السنكسار[١٣١] أن والد الأمير تادرس هو الأمير صداريخوس، وكان وزيرًا في عهد نوماريوس وأمه أخت واسيليدس الوزير، فلما مات الملك نورماريوس في حرب الفرس، وكان ولده بسطس في الجيش المحارب جهة الغرب، فقد ظل الوزيران صداريخوس وواسيليدس يدبران شئون المملكة إلى أن تولى دقلديانوس الوثني الحكم عام (٣٠٣م) واضطهد المسيحيين.[١٣٢]

= من القرن الرابع حتى القرن الثامن الميلادي. ثروت عكاشة، تاريخ الفن المصري، الجزء الثالث (القاهرة، ١٩٧٦)، ١٤٥٦، هامش ١؛
A.F. Kendrick, *Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt*, vol. II (London, 1920), 7.

١٢٦) عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٩٦.

١٢٧) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٧٩.

١٢٨) عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٧١.

١٢٩) شطا: تعتبر شطا من المدن القديمة وهي تتبع الآن مركز فارسكور بمحافظة دمياط، وقد ورد ذكرها في كتاب البلدان لليعقوبي وفي أحسن التقاسيم للمقدسي، وقد ذكرها المقريزي بقوله إنها مدينة عند تنيس ودمياط وكانت تصنع بها كسوة الكعبة وإليها تنسب الثياب الشطوية، ويقال إنها عرفت بشطا بن الهاموك وكان أبوه خال المقوقس. المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي)، الخطط، الجزء الأول، ٢٢٦ ؛ محمد أحمد عبد اللطيف، مدن وقرى مصر، ١١٩ ؛ محمد رمزي، القاموس، القسم الثاني، الجزء الأول، ٢٤٣.

١٣٠) أنطاكية: هذه المدينة تقع على نهر العاصي على مسافة خمسة عشر ميلًا من البحر الأبيض المتوسط، وقد أصبحت بعد الحرب العالمية الثانية تحت الحكم التركي. ملاك لوقا، الأمير تادرس، ٥٩، ٦٢.

١٣١) السنكسار من كلمة يونانية بمعنى الجامع أي جامع سير القديسين، وهو الكتاب الذي يحوي سير الآباء القديسين وتذكارات الأعياد والصيام والملائكة. بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٣٠١.

١٣٢) السنكسار، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٧٨م)، ٢٥٥.

وفي أنطاكية تزوج والد تادرس بابنة هذا المكان وأنجب ولده من أمه الوثنية[١٣٣] بمدينة صور عام (٢٦٥م)،[١٣٤] ولكن ورد في السنكسار أن الأمير تادرس ولد عام (٢٧٥م) بمدينة صور.[١٣٥]

ولكن دب الخلاف بين الزوجة وزوجها بسبب اعتناقه المسيحية، فطردته من المنزل ولكن سار تادرس على نهج المسيحية، وأصبح جنديًّا للملك دقلديانوس (٢٨٤-٣٠٥م)[١٣٦] ثم قائدًا، وعندما ذهب الملك لمحاربة الفرس أخذ معه هذا الأمير لمصاحبة ابنه، وكان في مدينة أوخيطوس ثعبان كبير كان أهل المدينة يعبدونه، وكانوا يقدمون إليه كل عام ضحية بشرية؛ فاستطاع الأمير تادرس قتل هذا الثعبان مترجلاً عن حصانه.[١٣٧]

ولكن ما ورد في السنكسار لا يتوافق مع ما ذكره بتلر؛ إذ ورد أن الأمير تادرس رأى في رؤيا بالليل كأن سلمًا من الأرض إلى السماء، وفوق السلم جلس الرب على منبر عظيم، وحوله ربوات من الملائكة يسبحون، ورأى تحت السلم تنينًا عظيمًا هو الشيطان، وقال الرب للقديس تادرس: سيسفك دمك على اسمي.[١٣٨]

وعلى أية حال فقد انتهت حياة الأمير تادرس بالتعذيب، وأحرق بالنار في أنطاكية، ثم قطعت رأسه،[١٣٩] وهكذا توفي هذا الأمير في عام (٣٠٦م).[١٤٠]

أ) أدوات الخدمة «أواني التناول وأثاث المذبح»

يستخدم الأقباط في تكريس الأفخارستيا[١٤١] خمسة أوانٍ[١٤٢] هي: الكأس والصينية والقبة والملعقة والقوس.[١٤٣] أما أواني التناول وأثاث المذبح فهي: كأس العشاء الرباني والصينية والقبة

---

١٣٣) ألفريد.ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٢٧٧؛ ملاك لوقا، الأمير تادرس، ٥٩ وما بعدها.
١٣٤) دي لوري، قديسو مصر؛ ٤٥١.
١٣٥) السنكسار، الجزء الأول، ٢٥٥.
١٣٦) في عام ٣٠٣م أصدر دقلديانوس مجموعة من القرارات التي تتضمن اضطهاد المسيحيين وتخريب الكنائس، فقُتل الكثيرون بالسيف وهرب البعض للبراري والكهوف والمغارات في الجبال. وسمي عهده عصر الشهداء. ساويرس بن المقفع، تاريخ البطاركة، ٣ أجزاء في مجلد واحد، ترجمة ميخائيل مكسي إسكندر (القاهرة، ٢٠٠٤)، ٢٣؛ القديس أنبا يوساب، تاريخ البطاركة، ثلاثة أجزاء في مجلد واحد إعداد وتعليق ميخائيل مكي إسكندر (القاهرة، ٢٠٠٣)، ٣٢.
١٣٧) ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٢٧٧؛ ملاك لوقا، الأمير تادرس، ٥٩ وما بعدها.
١٣٨) السنكسار، الجزء الأول، ٢٥٥.
١٣٩) ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٢٧٧؛ ملاك لوقا، الأمير تادرس، ٥٩ وما بعدها.
١٤٠) دي لوري، قديسو مصر؛ ٤٥١ ؛ السنكسار، الجزء الأول، ٢٥٦.
١٤١) الأفخارستيا هي كلمة يونانية الأصل وتعني الشكر وتطلق على سر التناول. بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٢٩٨.
١٤٢) يضيف البعض إلى أدوات الخدمة القبة أو النجم والمجمرة أو الشورية والبشارة أو الإنجيل وصليب اليد وقارورتى الخمر والماء وقارورات الزيت والمراوح الليتروجية ودرج البخور أو حق البخور والإبريق والطشت وسلة القربان والخبز واللفائف الخاصة بالمذبح بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الأدوات؛ مثل: رايات القيامة والصليب والصليب الكبير والأدوات الموسيقية كالصنوج والدفوف والتريناتو أو المثلث. بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٤٩ وما بعدها.
١٤٣) ألفريد.ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٣٥.

والملعقة والقوس، والستائر والمروحة والإبريق والحوض وحق الذخيرة وحامل القوارير ووعاء الميرون والمذبح والشمعدانات وعلب حفظ الكتاب المقدس وحامل الإنجيل والمجمرة وإكليل عقد القران.[١٤٤]

ومن بين مجموعة التحف الفنية القبطية المختارة في هذا البحث من أواني التناول وأثاث المذبح:[١٤٥] الملعقة (لوحة ١٠) وإكليل عقد القران (لوحة ١١) المحفوظان في متحف الأشموليين بأكسفورد. وقد تعرضت لهما من قبل في الدراسة الوصفية، ومن ثم أشير هنا إلى استخدامات كلتا التحفتين.

أما الملعقة «المستير»[١٤٦]فهي عادة ما تستخدم للتناول، فالعادة جرت أن يوضع قلب القربانة[١٤٧]في الخمر؛ حيث يقلب الاثنان معًا، وتستخدم الملعقة لإخراج القربان من الخمر أو الجواهر كما يطلق عليها وتقديمها إلى الشعب المشترك في التناول. أما رجال الدين «الأكليروس»، والملك عند تتويجه فإنهم يتناولون كُلاً من الجسد والدم منفصلين،[١٤٨] وقد بدأ استخدام الملاعق منذ القرن السادس الميلادي.[١٤٩]

ب) الإكليل

من بين توابع المذبح: الإكليل المستخدم في عقد القران، وهو عبارة عن تاج من الفضة أو الذهب يوضع فوق جبهة كلٍّ من العريس والعروس أثناء الاحتفال بالزواج في الكنيسة، ويقال إن الكنيسة كانت تستخدمه في القرن الرابع.[١٥٠]

---

١٤٤) ألفريد.ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٣٥.

١٤٥) المذبح عبارة عن بناء مستطيل الشكل يتوسط هيكل الكنيسة، وقد يبنى بالطوب اللبن أو الآجر أو الخشب أو الحجر وهو المكان المخصص لإقامة القداس الديني، وهو يوجد في عدة أشكال، فقد يكون على شكل مائدة تعتمد على دعامة أو أكثر، وقد يكون من كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أية مادة أخرى، وأحيانًا تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة توضع فوقها عند الحاجة وقد يكون شكل المذبح على هيئة تابوت أو صندوق مغطى بالمعادن الثمينة. ومنذ القرن الخامس الميلادي أصبح المذبح مكانًا مخصصًا لدفن رفات الشهداء.
Xavier Barral i Altet, *The Early Middle Ages: From Late Antiquity to A.D. 1000* (Cologne, 1977), 26–231.

١٤٦) المستير وتكتب أحيانًا الماستير هي كلمة يونانية الأصل. بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٥٠.

١٤٧) القربان كلمة عبرية الأصل *Korban* وتعني تقدمة غير دموية والقربانة عبارة عن خبزة مستديرة كقرص الشمس وهي تشير بهذا إلى المسيح شمس البر، والقرص المستدير يشير إلى ذبيحة المسيح التي قُدمت عن العالم كله. ابن السباع «يوحنا بن زكريا»، الجوهرة النفيسة، هامش ٢٤٦؛ ٢٤٣؛ بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ١٠٩.

١٤٨) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٣٧.

١٤٩) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٥٠؛ عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، ٢٥٣.

١٥٠) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٥٥.

٤) التأريخ

من خلال الدراسة الوصفية وكذلك التحليلية يمكن القول إن معظم التحف الفنية القبطية باستثناء التونك بمتحف الأشموليين - لا تشتمل على تاريخ صنعها، ومن ثم فإن الاعتماد على تحليل العناصر الزخرفية والكتابات المسجلة على بعضها قد يفيد في التوصل إلى تواريخ تقريبية لهذه التحف.

وقد أشرت من قبل إلى تحفتين خشبيتين؛ التحفة الأولى عبارة عن حشوة من الخشب تعرف باسم «اللوح المقدس» (لوحة ١)، والتحفة الثانية عبارة عن مصراعي باب من الخشب (لوحة ٢).

والحشوة الأولى تعرف في الطقوس الكنسية باسم اللوح المقدس؛ إذ عادةً ما يوجد على سطح المذبح العلوي تجويف مستطيل الشكل عمقه حوالي ٢٫٥ سم يوضع فيه اللوح المقدس بين الغطائيين الأول والثاني للمذبح وقد يكتب عليه بعض آيات من سفر المزامير، ويمسح بالميرون،[١٥١] ولا يجوز إقامة القداس بدونه[١٥٢]. ويرى البعض أن اللوح المقدس وليد عصر الاضطهاد؛ حيث كان على المؤمنين حمله والتنقل به.[١٥٣] وقد ورد في تعريف هذه الحشوة بمتحف الأشموليين أنها تعود بتاريخها إلى حوالي عام (١١٠٠ - ١٢٠٠م). أي أن هذه التحفة؛ صنعت في العصر الفاطمي أو العصر الأيوبي، وهذا في الواقع لا يتوافق مع زخارف هذه التحفة؛ من حيث شكل الصليب المالطي ووجود الكتابات بالحروف اللاتينية، تلك الكتابات التي شاع استخدامها قبل الفتح الإسلامي لمصر، لذا فمن المرجح أن هذه التحفة تعود بتاريخها إلى القرنين الخامس أو السادس الميلاديين.

أما مصراعا الباب الخشبي فقد اشتملا على زخارف هندسية متنوعة؛ منها: مجموعة الحشوات المثمنة، وقد ظهرت مثل تلك الحشوات من قبل في حجاب كنيسة أبي سيفين.[١٥٤] كما اشتمل هذا الباب على عدة حشوات عرفت في مصطلح النجارة باسم مخموس، وهي عبارة عن نجمة مكونة من خمس رءوس، وقد ظهرت هذه النجمة أيضًا من قبل في حجاب كنيسة أبي

---

١٥١) الميرون Myron هي كلمة يونانية تعني زيتًا أو طيبًا عطريًا وتطلق على سر المسحة المقدسة، وكذلك على الزيت المستخدم فيه. ابن السباع (يوحنا بن زكريا)، الجوهرة النفيسة، هامش ٢٨٣، ص٤٨ ؛ بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٣٠٤.
١٥٢) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٣٠٢.
١٥٣) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٣٠١.
١٥٤) سامية البلتاجي، دراسة فنية لمجموعة الأخشاب في الكنائس أو الأديرة المصرية من القرن ٥م، حتى القرن ٦هـ/ ١٢م، ٣٩٧.

سيفين.[١٥٥] كما أن رسوم الصلبان بالحفر البارز على خمس حشوات تؤكد نسبة هذا الباب إلى الفترة القبطية، ومن المرجح أنه نقل من إحدى الكنائس القبطية بمصر القديمة.

وزخارف هذا الباب وطريقة صناعته تشير - بكل تأكيد - إلى أن هذا الباب قد صنع في العصر المملوكي البحري. ويؤكد ذلك أن الحشوات المكونة للطبق النجمي تتميز بأن حوافها ملفوفة، أي أن الحواف تميل إلى التقوس أو التحدب «بومبيه». وهذه هي أهم مميزات حشوات التحف الخشبية في العصر المملوكي البحري؛ ومنها المنابر الخشبية، وهي تختلف عن حشوات التحف الخشبية في العصر الفاطمي التي تميزت بأسلوب الشطف.[١٥٦] كما أن أسلوب التطعيم والزخارف الهندسية - وتحديدًا زخارف الطبق النجمي التي وردت على هذا الباب - قد يساعد في التوصل إلى تاريخ أكثر دقة له.

أما بالنسبة للتطعيم هنا في باب متحف الأشموليين فهو عبارة عن مستريكات «فلتو»[١٥٧] وفي هذا الأسلوب عادة ما تحفر مساحة بعمق ما في الخشب ويوضع بدلاً منها نوع آخر من الخشب الثمين أو العاج وتكون بنفس السمك المحفور[١٥٨] تحيط بحشوات الكندة والترس والحشوات الأخرى التي تحيط بالطبق النجمي.

وقد انتشرت طريقة الزخرفة بأسلوب المستريكات في بداية العصر المملوكي البحري؛ حيث ظهرت في باب خشبي محفوظ في متحف الفن الإسلامي جلب من مجموعة قلاون (٦٨٢-٦٨٤هـ/ ١٢٨٤-١٣٨٥م).[١٥٩]

أما الكندات المصنوعة من العاج فقد ظهرت في باب بمتحف المتروبوليتان، ولكن تاريخه غير مؤكد وينسب إلى عصر قوصون.[١٦٠]

كما ظهر الطبق النجمي الاثنا عشري بمخموس وزقاق وحشوة مثمنة في حشوات منبر جامع قوصون، ومنها حشوة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.[١٦١]

---

١٥٥) سامية البلتاجي، دراسة فنية لمجموعة الأخشاب في الكنائس أو الأديرة المصرية من القرن ٥م، حتى القرن ٦هـ/ ١٢م، ٣٩٥.
١٥٦) نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٩١.
١٥٧) يوجد نوع آخر من التطعيم هو التطعيم بالزرنشان؛ وهو عبارة عن تفريغ للمساحة المراد زخرفتها ورص قطع صغيرة من أنواع مختلفة من الأخشاب؛ مثل الأبنوس والساج الهندي والصندل والعاج بزوايا معينة ولصقها على التحفة في أشكال معينة. أما الفراغات الصغيرة فتملأ بمعجون لاصق مكون من نشارة الخشب. نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٧٦.
١٥٨) نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٧٦.
١٥٩) نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٧٧.
١٦٠) نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٧٩، هامش رقم ١.
١٦١) رقم السجل ١٢٥٥؛ نعمت أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والعثماني، ٨٧.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إن باب متحف الأشموليين يؤرخ بعد عام (٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م) أي أن تاريخه لا يتجاوز فترة حكم السلطان الناصر محمد بن قلاوون.[١٦٢]

وهذا يخالف ما ورد في بطاقة التعريف لهذا الباب بمتحف الأشموليين، والتي رجحت أن يكون تاريخه فيما بين عامي (١٢٧٠ - ١٣٢٠م).

ومهما يكن من أمر فإن باب متحف الأشموليين قد يساعد في تأريخ باب آخر بالمتحف القبطي بالقاهرة يعود بتاريخه إلى العصر المملوكي[١٦٣] ومزخرف بالأطباق النجمية ومطعم بالعاج. والباب الأخير يتشابه مع باب متحف الأشموليين في رسم الزخارف النباتية والأطباق النجمية، ومن ثم ينسب إلى نفس التاريخ الذي ينسب إليه باب متحف الأشموليين على الرغم من عدم وجود أية رسوم مسيحية تؤكد نسبته إلى الفترة القبطية.

أما المنحوتات الحجرية التي تناولتها الدراسة الوصفية، فهي عبارة عن أربعة شواهد قبور من الحجر الجيري، بالإضافة إلى تاج عمود من الحجر الجيري (اللوحات أرقام ٣ - ٦).

وموضوع الشاهد الأول وجد ممثلاً على قطعتين من غطاء صوف في المتحف القبطي بالقاهرة.[١٦٤] كما أن تكوين الشاهد هنا على هيئة لوحة أفقية يمثل حالة نادرة نسبيًّا؛ إذ إن الغالبية العظمى من شواهد القبور القبطية تتخذ شكلاً رأسيًّا.[١٦٥]

ومن المحتمل أن يكون هذا الشاهد قد جُلِب من مصر من قبر فتاة شابة، ويرجح أنه يعود بتاريخه إلى القرنين الخامس أو السادس الميلاديين، تلك الفترة التي كانت لا تزال متأثرة بالفن اليوناني القديم.

والشاهد الثاني مُثِّلت عليه قصة «ليدا والبجعة» الأسطورية، ويتشابه هذه الشاهد مع لوحة أخرى تمثل نفس الموضوع بالمتحف القبطي بالقاهرة؛[١٦٦] حيث نشاهد ليدا وهي ترتدي قلادة وسوارًا، ويتدلى من ذراعيها ما يشبه الكسوة وشال في شكل موجات، وتمسك ليدا رقبة البجعة

---

١٦٢) السلطان الناصر محمد بن قلاون: تولى السلطان الناصر محمد بن قلاون الحكم ثلاث مرات الأولى بين عامي (٦٩٣- ٦٩٤هـ/ ١٢٩٣ - ١٢٩٤م)، والثانية بين عامي (٦٩٨ - ٧٠٨هـ/ ١٢٩٨ - ١٣٠٨م) والثالثة بين عامي (٧٠٩ - ٧٤١هـ/ ١٣٠٩ - ١٣٤٠م). ابن تغري بردي (جمال الدين أبو المحاسن يوسف. ت ٨٧٤هـ/ ١٤٧٠م)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزءًا؛ الأجزاء من ١٣ - ١٦، تحقيق فهيم محمد شلتوت وآخرون، القاهرة، دار الكتب المصرية (١٩٢٩ - ١٩٧٢م)، الجزء الثامن، ١١٥؛ العيني (بدر الدين محمود. ت ٨٥٥هـ/١٤٥١م)، عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان، ٤ أجزاء، تحقيق محمد محمد أمين، الجزء الثالث (القاهرة، ١٩٨٧- ١٩٩٢)، ٢٢٢ ومابعدها.

١٦٣) رقم ٨٦٩.

١٦٤) المتحف القبطي: رقم ١٧٤٠ وانظر: جودت جبرة، المتحف القبطي، ٧٧.

١٦٥) جودت جبرة، المتحف القبطي، ٥٧.

١٦٦) المتحف القبطي، رقم ٧٠٤٠؛

H. Zaloscer, *Quelques considérations sur les rapports entre l'art copte et les Indes* (*Le Caire, 1947*), pl. X.

بيدها اليمنى، بينما تضع البجعة منقارها فوق الشفتين، وجهة اليسار نجد إيروس Eros الشاب العاري يتجه بأجنحته المبسوطة نحو ليدا والبجعة.[١٦٧]

إن مقارنة لوحة متحف الأشموليين مع لوحة المتحف القبطي تظهر مدى التشابه في بعض عناصر التصويرتين، فليدا في لوحة متحف الأشموليين تمسك برقبة البجعة، ونفس التصميم هذا نجده في لوحة المتحف القبطي، ولكن في لوحة المتحف القبطي نجد البجعة في منظر مواجه مع ليدا بينما في متحف الأشموليين نجد ليدا قد رسمت من الخلف، كما نجد منقار البجعة قد وضع عند شفتي ليدا بينما في لوحة متحف الأشموليين أصبح الفنان أكثر تحررًا، فوضع المنقار عند إليتيها؛ ولكن لوحة متحف الأشموليين أكثر دقة وتفصيلاً في نحت عناصر التصويرة سواء في رسم البجعة أو إظهار مفاتن الجسد عند ليدا أو الحوريتين.

وقد تساءل البعض عن هدف النحات من رسم ليدا وهي تمسك برقبة البجعة عما إذا كان ذلك يعبر عن رغبة ليدا في إظهار عناق المعبود لها، أم أنها تحاول مقاومة العاشق[١٦٨] بيد أن وضوح الرسم في لوحة متحف الأشموليين يوحي بلا شك بمقاومة ليدا للبجعة بدليل عدم وجود حالة العناق التي نشاهدها في تصويرة المتحف القبطي.

إن دقة النحت والتفاصيل الدقيقة الواضحة في لوحة متحف الأشموليين تجعلنا نرجح أن هذه اللوحة تعود بتاريخها إلى القرنين الخامس أو السادس الميلاديين، ومن المحتمل أنها جُلبت من قبر امرأة في مصر.

أما شاهدا القبر الممثل عليهما كتابات باللغة العربية، فهما من شواهد القبور النادرة؛ إذ جرت العادة أن تسجل كتابات شواهد القبور القبطية باللغة اليونانية أو القبطية كما سبق القول.

وعند دراسة كتابات هذين الشاهدين من حيث الشكل يتضح تشابه هذه الكتابات مع كثير من النصوص الكتابية التي تعود إلى القرنين الثامن عشر أو التاسع عشر الميلاديين. كما أن رسم الصليب القبطي يغلب عليه طابع البساطة، ومن ثم فإنه من الواضح أن هذين الشاهين يعودان بتاريخهما إلى القرنين الثامن عشر أو التاسع عشر الميلاديين.

ومن التحف الفنية القبطية التي أشرت إليها في الدراسة القبطية تاج عمود من الحجر الجيري، وقد تأثرت التيجان في الفترة الأولى بالطراز الكورنثي الروماني. وفي القرن الخامس

---

١٦٧) Gabra, Krauss, *The Illustrated Guide to the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, 46.

١٦٨) المرجع السابق، ٤٦.

تطورت تيجان الأعمدة؛ حيث يلاحظ تبسيط أوراق الأكنثس النباتية، بالإضافة إلى استخدام الرموز المسيحية؛ حيث حل الصليب مكان الشمار في وسط تفريعات النباتات. كما تعددت أشكال التيجان في القرنين الرابع والخامس، وظهرت التيجان ذات أشكال السلال والخطوط المجدولة في سقارة وباويط والإسكندرية، وتميزت تيجان الأعمدة بالحيوية حين أضاف الفنان القبطي إليها أشكال الحيوانات الممزوجة بأشكال السلال.[١٦٩]

أما تيجان الأكنثس المعقد فهي تيجان كورانثية تحولت إلى ورق الأكنثس المقسم إلى وحدات أسفلها جزء دائري، وورق الأكنثس يميل إلى الخارج كما لو كان طائرًا في الهواء، ويقال إن فكرة الاستدارة في الهواء فكرة سورية.[١٧٠]

والتاج المحفوظ بمتحف الأشموليين يتشابه مع كثير من تيجان الأعمدة التي توجد بالمتحف القبطي، كما أنه يتميز ببساطة أوراق الأكنثس وهو يؤرخ بحوالي عام ٤٠٠م أي القرن الخامس الميلادي طبقًا لما أشارت إليه بطاقة التعريف بمتحف الأشموليين.

أما بالنسبة لقطعة النسيج السابق الإشارة إليها، والتي توجد بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن (لوحة ٨) فترتبط ارتباطًا واضحًا بتلك المراحل التي مرت بها المنسوجات القبطية.

فمن المعروف أن زخارف النسيج القبطي قد مرت بثلاث مراحل؛ المرحلة الأولى: وتتمثل في القرنين الثالث والرابع وتسود فيها الرسوم المتأثرة بالطابع اليوناني والروماني، والمرحلة الثانية: وتعود إلى القرن الخامس الميلادي، وقد رسمت فيها الرسوم القبطية من خلال الموضوعات المسيحية ذات الطابع الديني، والمرحلة الأخيرة: وهي تشمل القرنين السادس والسابع، وازداد فيها الرسم عن الواقع وتميز بالتحوير الزائد في الرسوم التي غلب عليها الطابع الرمزي.[١٧١]

وقطعة النسيج موضوع البحث تميزت بزخارفها القبطية البحتة، والمتمثلة في رسم الصليب اليوناني أو الإغريقي؛ ولذلك فهي تنتمي إلى المرحلة الثانية، ومن ثم فإن هذه القطعة يعود تاريخها إلى القرن الخامس الميلادي وإن كانت رسوم البط بها تبدو متشابهة مع رسوم الطيور في الفن الإسلامي.

---

١٦٩) عبد العزيز أحمد جودة، دراسات في تاريخ الفن المصري القديم - الفن القبطي - الفن اليوناني - الفن الروماني المدرسة التكعيبية - الحركة الدادائية، ١١٧.
١٧٠) عزت قادوس، تاريخ عام الفنون، ٣٦٥.
١٧١) المرجع السابق، ٣٨٢ وما بعدها.

أما التونك السابق الإشارة إليه (لوحة ٩)، فقد أشار إليه بتلر كما أشار إلى بعض الكنوز الأخرى بكنيسة الأمير تادرس، وقال بإن كنوز هذه الكنيسة محفوظة في داخل غرفة مظلمة بنفس الكنيسة ويمكن الوصول إليها من الركن الجنوبي الغربي للكنيسة[١٧٢] ولكن حسب تعريف متحف الأشموليين، فإن هذا القميص هدية مقدمة من عالم الآثار ألفرد بتلر للمتحف المذكور.[١٧٣]

ومن هنا يتضح أن بتلر هو الذي قام بنقل هذا التونك من هذه الكنيسة إلى إنجلترا ثم أهداه إلى المتحف المذكور،[١٧٤] ولسنا نعرف كيف حصل عليه؟ هل قام بشرائه من القائمين على الكنيسة أم أخذه على سبيل الهدية؟[١٧٥]

ومهما يكن من أمر، فإن تاريخ التونك السابق ذكره هو (١٢١٧ بالتقويم القبطي) كما هو مسجل على هذا التونك، وعام ١٢١٧م يقع بين عامي (١٥٠١ - ١٥٠٢م أي ٩٠٦ - ٩٠٧هـ).[١٧٦]

وخلاصة القول هنا، أن هذا القميص يضع أمامنا حقيقة مهمة يمكن الاعتماد عليها في تأريخ القمصان القبطية غير المؤرخة، ذلك أنه من المعروف أن حردة الرقبة في القمصان التي تعود لفترة مبكرة كانت أفقية ثم تحولت إلى الشكل الدائري أو المربع،[١٧٧] وهذا يتضح من خلال هذا القميص والقمصان التي تعود بتاريخها إلى ما بعد القرن السادس عشر الميلادي؛ حيث كانت حردة رقبتها ذات شكل دائري.

كما اختلف هذا التونك عن التونك البيزنطي الذي عادة ما كان يُحلَّى بأشرطة أو كلافٍ بلون مخالف للون التونيك وبدون زخرفة.[١٧٨]

---

١٧٢) رءوف حبيب ، كنائس القاهرة القبطية القديمة، ٥٤.

١٧٣) من العجيب حقًا أن يذكر بتلر - في معرض حديثه عن الملابس الكهنوتية ومنها التونك - أن هذه الملابس كانت فيما مضى ولا تزال ثمينة ومكلفة بقدر ما تستطيع الكنائس أن تتكفل بتكاليفها وهي تتطلب الحرص ولا تخرج من الكنيسة أو غرفة حفظ الملابس؛ لأنها مكرسة مثلها في ذلك مثل كل ملحقات الخدمة بمعرفة الأسقف. وإذا استخدمها الهراطقة أو الأشخاص الذين ينتمون إلى مذاهب مخالفة، فإنها تكون قد دنست ومن ثم يجب إعادة تكريسها بصلوات معينة وإلا فإنها سوف تحرق. ألفريد .ج. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ٩٠.

١٧٤) يتضح من رقم التسجيل بمتحف الأشموليين أن بتلر قام بإهداء هذه التحفة للمتحف المذكور عام ١٨٨٥م أي بعد عام واحد من الانتهاء من كتابه عن الكنائس القبطية القديمة.

١٧٥) يتحدث بتلر في كتابه عن الصعوبات الشديدة التي واجهها للحصول على إذن لمشاهدة كنوز هذه الكنيسة مدعيًا أن مجهوده وعمله كاد أن يضيع هباءً بسبب رفض كاهن الكنيسة السماح له بمشاهدة كنوز كنيستي أباكير ويوحنا والأمير تادرس المشرقي على الرغم من حصوله على خطاب من البطريرك. بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ٢٢١، هامش ١. وهو هنا يستخف بعقلية القارىء؛ إذ كيف يتوافق ذلك مع امتلاكه لهذا التونك وتقديمه هدية لمتحف الأشموليين بعد الانتهاء من كتابة كتابه بعام واحد.

١٧٦) محمد مختار باشا، التوفيقات الإلهامية في مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الإفرنكية والقبطية، تحقيق محمد عمارة، الجزء الثاني (القاهرة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م)، ٩٤٢ - ٩٤٢.

١٧٧) ثريا سيد نصر وزينات أحمد طاحون، تاريخ الأزياء، ٨٩.

١٧٨) ثريا سيد نصر وزينات أحمد طاحون، تاريخ الأزياء، ٨٢.

ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا الزي ذا اللون الأبيض - والذي كان يستخدم في الطقوس الكنسية - يختلف عن زي أهل الذمة من العامة ذي اللون الأصفر والأزرق.[١٧٩]

وقد ورد على المعلقة الفضية (لوحة ١٠) نص كتابي باللغة العربية. وفيما يبدو أن كاتبه لا يجيد الكتابة فقد كتب «بيعت» بدلاً من «بيعة»، أما تعبير بين الكيمان فهو دخيل على هذه العبارة ولا شك أن هذا هو العنوان القديم الذي وصفت به الكنيسة وهو يحدد موقع الكنيسة وما كانت عليه في القرن التاسع عشر الميلادي، والمقصود بالكيمان هي تلك الأرض المرتفعة التي يحتلها الحصن الروماني.[١٨٠]

أما الصليب الفضي (لوحة ١٠)، فهو عادة ما يستخدم في زفات الكنيسة،[١٨١] وقد ذكر بتلر أن صلبان المواكب الاحتفالية كانت موجودة في جميع الكنائس، وهي ذات تصميمات مختلفة وجميلة في معظمها.[١٨٢]

وقد ورد ببطاقة التعريف بهاتين التحفتين بمتحف الأشموليين أنهما يعودان بتاريخهما إلى حوالي عامي (١٧٠٠ - ١٨٥٠م) دون دليل واضح على هذا التاريخ، وإن كان هذا التاريخ يشير إلى فترة تجديد كنيسة الأمير تادرس.

وربما كان ذلك التاريخ يتوافق مع عبارة «بين الكيمان» التي وردت على المعلقة الفضية؛ حيث كانت المنطقة المحيطة بكنيسة الأمير تادرس محاطة بمجموعة من الكيمان.

ومن التحف المعدنية التي ورد ذكرها في الدراسة الوصفية إكليل عقد قران «تاج عروس» من الفضة المطلية بالذهب (لوحة ١١) أشار إليه المؤرخ الإنجليزي بتلر؛ حيث ذكر أنه يوجد ضمن كنوز كنيسة الأمير تادرس بمصر القديمة.[١٨٣]

ولكن بتلر لم يكن صادقًا في قوله هذا؛ إذ إن هذه التحفة خرجت من مصر على يد بتلر؛ حيث جاء ببطاقة التعريف بهذه التحفة في متحف الأشموليين أنها مقدمة لهذا المتحف من ألفرد بتلر.

---

١٧٩) ماير، الملابس المملوكية (القاهرة، ١٩٧٢)، ١١٨.
١٨٠) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الأول، ٢٢٣.
١٨١) بيشوي حلمي إبراهيم، كنيستي الأرثوذكسية، ٥٢.
١٨٢) بتلر، الكنائس القبطية، الجزء الثاني، ١٨٤.
١٨٣) رءوف حبيب ، كنائس القاهرة القبطية القديمة، ١٥٤؛ Habib, *The Ancient Coptic Churches*, 37.

وقد ورد على هذا الإكليل رسم صليب وكتابات سبق الإشارة إليها. ورسم الصليب وأسلوب تنفيذ الكتابات يتشابه مع مثيله على الملعقة الفضية السابق الإشارة إليها.

ومن هنا يمكن القول بأن هذا التاج يعود بتاريخه إلى القرن السابع عشر أو الثامن عشر الميلادي.

وطبقًا لما ورد بسجلات متحف بتري عن المسارج الفخارية، فإن المسرجة الأولى (لوحة ١٢) جُلِبت من مصر كما أن رسم الصليب اليوناني بالحفر البارز يؤكد نسبتها إلى الفترة القبطية في مصر.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مسرجة من الفخار مستديرة الشكل[١٨٤] تأخذ شكل السلطانية، ويزخرف سطحها أشكال صلبان. وقد نُسبت خطأً إلى العصر الإسلامي في العصر الفاطمي، وتحديدًا من القرن الرابع إلى القرن السادس؛[١٨٥] اعتمادًا على أن رسوم الصلبان من الموضوعات التي استوحاها الفنان المسلم من الفن القبطي.[١٨٦]

وعلى الرغم من أن الشكل العام لمسرجة متحف الفن الإسلامي يختلف عن مسرجة متحف بتري، فإن هناك تشابهًا في رسم الصليب، وأعتقد أن مسرجة متحف الفن الإسلامي تعود بتاريخها إلى نفس الفترة التي تؤرخ بها مسرجة متحف بتري.

وعلى أية حال فإن هذه النوعية من المسارج ذات الشكل اللوزي انتشرت في العصر اليوناني الروماني وكذلك في الفترة القبطية في مصر، واشتهرت بها مدينة جرش في العصر البيزنطي في القرنين الخامس والسادس، كما نجد لهذا الطراز أمثلة كثيرة تعود بتاريخها إلى بداية العصر الإسلامي لا سيما القرنين الأول والثاني الهجريين،[١٨٧] وهي بذلك متأثرة بالفنون القبطية.[١٨٨]

ومما سبق يمكن القول إن مسرجة متحف بتري، وكذلك مسرجة متحف الفن الإسلامي يعود تاريخهما إلى القرنين الخامس أو السادس الميلاديين.

وعند مقارنة المسرجة الثانية (لوحة ١٣) مع المسرجة الأولى نجد أن المسرجة الثانية تتميز بدقة الصناعة والزخارف، وإن كان أسلوب الزخرفة على هيئة خطوط نُفِّذت بالحفر البارز

١٨٤) رقم السجل ٢٣٩٣٤، مرفت عبد الهادي عبد اللطيف محمد، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، لوحة رقم ١٣٦.

١٨٥) مرفت عبد الهادي، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ١٢٦.

١٨٦) منى محمد بدر، أثر الفن القبطي، ٢١٧.

١٨٧) مرفت عبد الهادي، المسارج الخزفية والفخارية من بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ٢٥، ٢٩.

١٨٨) زكي حسن، بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية، ٨٥.

والغائر تتشابه مع المسرجة الأولى. ونظرًا لأن معظم التحف الفخارية القبطية تتميز برسوم رمزية تميزها عن المنتجات الأخرى،[١٨٩] ونظرًا لدقة صناعة المسرجة الثانية، فإنني أرجح نسبة هذه المسرجة إلى مصر في العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي.

أما المسرجة الثالثة (لوحة ١٤) فإنها تختلف تمامًا؛ من حيث الشكل عن المسرجتين السابق ذكرهما، كما أنها تخلو من الزخارف، ويتضح أن بدنها نُفِّذ بطينة فخارية رديئة، كما أنها غير متقنة الصنع مما يشير إلى أنها صنعت في فترة اضمحلت فيها صناعة الفخار. كما أن شكلها المميز الذي يتخذ شكل الطائر نراه في التحف الفنية المعدنية الفاطمية؛ لذا فمن المحتمل أن هذه المسرجة تعود بتاريخها إلى نهاية العصر الفاطمي أو بداية العصر الأيوبي أي القرن السابع الهجري/ الرابع عشر الميلادي.

الخاتمة

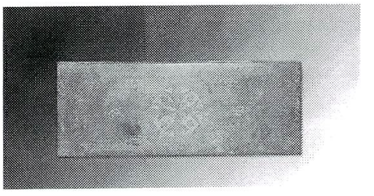
بعد هذا العرض عن مجموعة التحف الفنية القبطية المختارة بمتاحف المملكة المتحدة يتضح ما يلي:

- بدأ الاهتمام بالدراسات القبطية منذ وقت مبكر، وقد أخذ المستشرقون زمام المبادرة، ومن ثم ظهرت تلك الدراسات على أيدي الأجانب فتسابقوا إلى اقتناء التحف القبطية والكتابة عنها.
- تنوع معروضات متاحف المملكة المتحدة من التحف القبطية سواء من حيث المادة التي صنعت منها أو من حيث تاريخها الذي يغطي عدة قرون مر بها الفن القبطي في مصر.
- قدمت هذه الدراسة فكرة عامة عن بعض معروضات متاحف المملكة المتحدة من التحف الفنية القبطية.
- تناولت هذه الدراسة بعض التحف القبطية التي لم يسبق نشرها، ولعل من أهمها مجموعة التحف القبطية بمتحف بتري، وكذلك الباب الخشبي بمتحف الأشموليين.
- تم خلال هذه الدراسة توصيف وتحليل لمجموعة التحف الفنية القبطية المختارة.

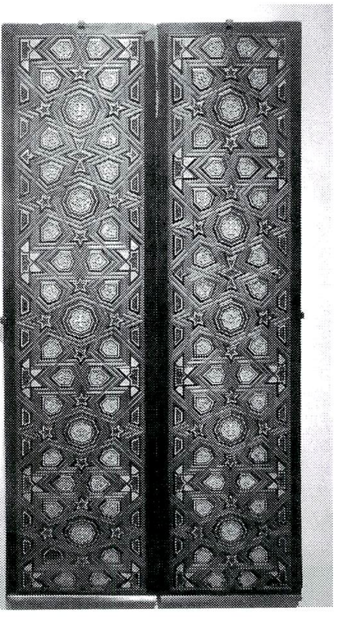
---

١٨٩) Habib, *Pottery in Ancient Egypt*, 2.

- أشارت هذه الدراسة إلى تنوع التأثيرات الفنية التي تأثر بها الفن القبطي، ومنها التأثيرات اليونانية والمصرية القديمة والتأثيرات الإسلامية.
- اتضح من هذه الدراسة أن هناك بعض شواهد القبور القبطية قد سجلت كتاباتها باللغة العربية، وتعتبر هذه الشواهد من التحف القبطية النادرة.
- تم في هذه الدراسة تأريخ معظم التحف القبطية المختارة اعتمادًا على تحليل زخارفها أو كتاباتها المسجلة عليها.
- تم في هذه الدراسة تصحيح بعض القراءات السابقة المرتبطة ببعض التحف الفنية القبطية.
- أكدت هذه الدراسة على أهمية الرمز في الفن القبطي ومدى توافق بعض هذه الرموز مع سمات الفن القبطي.



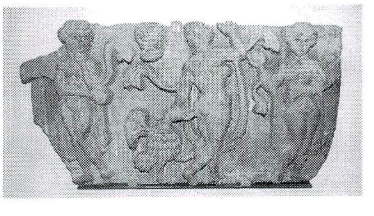
لوحة ١ حشوة من الخشب (اللوح المقدس) بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



لوحة ٢ مصراعا باب من الخشب بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



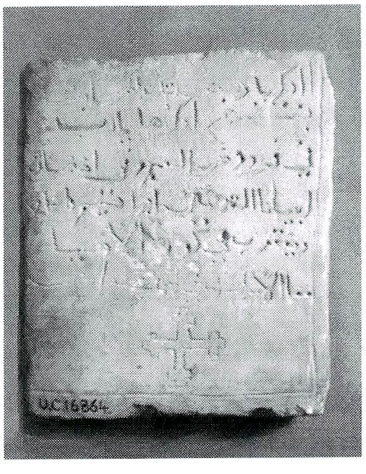
لوحة ٣ جزء من شاهد قبر من الحجر الجيري بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



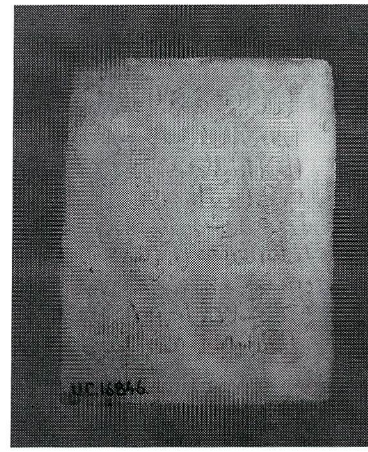
لوحة ٤ أفريز من الحجر الجيري بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



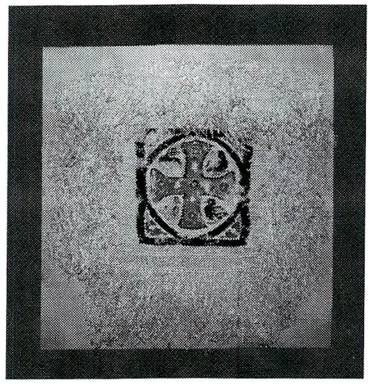
لوحة ٥ تاج عمود من الحجر الجيري بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



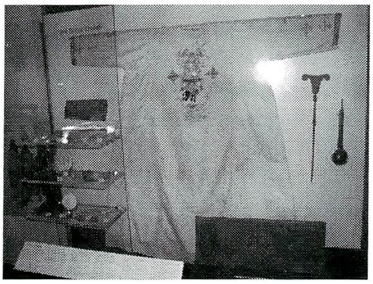
لوحة ٦ شاهد قبر من الحجر الجيري بمتحف بتري. (تصوير الباحث الجمعة ٢٠٠٩/١٢/٤م).



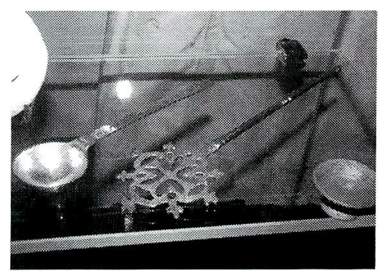
لوحة ٧ شاهد قبر من الحجر الجيري بمتحف بتري. (تصوير الباحث الجمعة ٢٠٠٩/١١/٢٧م).



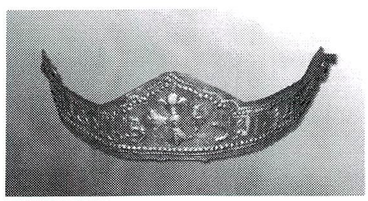
لوحة ٨ قطعة نسيج من الكتان والصوف بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن. (تصوير الباحث السبت ٢٠١٠/٢/٢٨م).



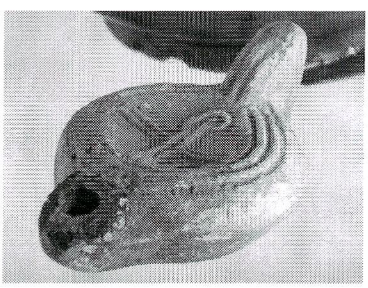
لوحة ٩ تونك من الكتان المطرز بالحرير بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



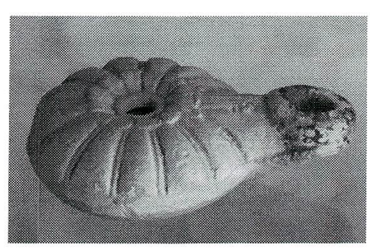
لوحة ١٠ ملعقة وصليب للمواكب بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



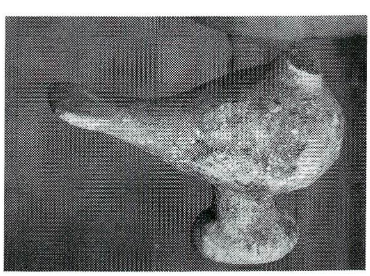
لوحة ١١ إكليل عقد قران (تاج عروس) بمتحف الأشموليين. (تصوير الباحث الأربعاء ٢٠١٠/٢/٣م).



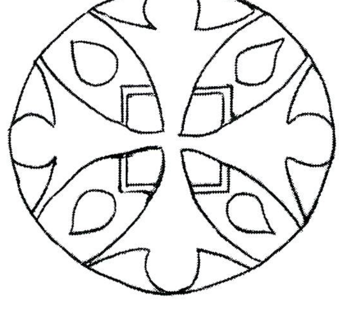
لوحة ١٢ مسرجة من الفخار بمتحف بتري. (تصوير الباحث الخميس ٢٠١٠/١/٧م).



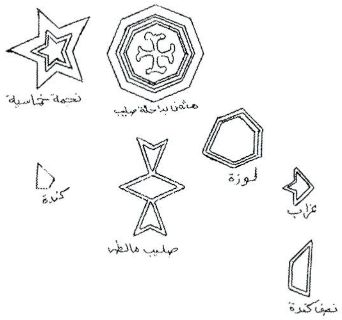
لوحة ١٣ مسرجة من الفخار بمتحف بتري. (تصوير الباحث الخميس ٢٠١٠/١/٧م).



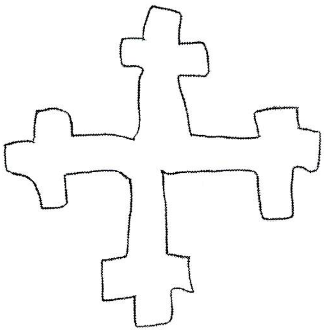
لوحة ١٤ مسرجة من الفخار بمتحف بتري. (تصوير الباحث الخميس ٢٠١٠/١/٧م).



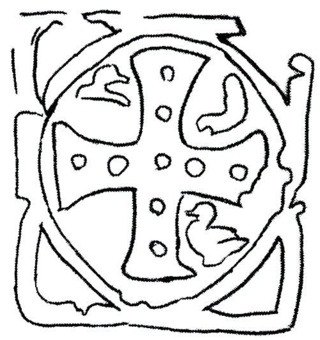
شكل ١ تفريغ لشكل الصليب المالطي باللوح المقدس. (عمل الباحث).



شكل ٢ تفريغ لزخارف الباب الخشبي. (عمل الباحث).



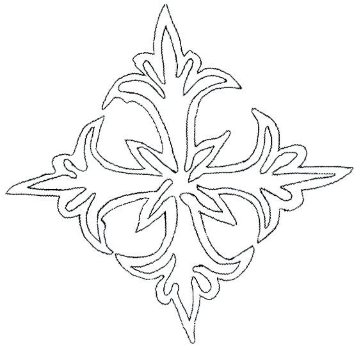
شكل ٣ تفريغ للصليب القبطي بشاهد القبر بمتحف بتري. (عمل الباحث).



شكل ٤ تفريغ للصليب على قطعة نسيج بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن. (عمل الباحث).



شكل ٥ تفريغ للرسوم المطرزة على التونك. (عمل الباحث).



شكل ٦ تفريغ للصليب الأورشليمي بالتونك. (عمل الباحث).

الباب الثالث

التاريخ الاجتماعي

شهادات الوثنية المصرية في عهد الإمبراطور ديكيوس: بين عقيدة اضطهاد المسيحية ونظرية إحياء الوثنية

السيد جاد

مقدمة

وصلت الديانة المسيحية إلى مصر على يد القديس مرقص حوالي منتصف القرن الأول الميلادي، وكانت الإسكندرية أولى المدنِ المصريةِ التي وصلت إليها الديانةُ الجديدةُ؛ لأنها كانت تضم عندئذٍ جالية يهودية كبيرة متأغرقة وعلى صلة وثيقة بفلسطين وبيت المقدس.[١] وسرعان ما انتشرت الديانة الجديدة في أرجاء البلاد في الأعوام التالية،[٢] وفي أرجاء العالم الروماني، بالقدر الذي جعلها تستلفت انتباه القائمين على أمر الإمبراطورية الرومانية، وجعلهم يشعرون مع مرور الوقت أنها أصبحت تمثل خطرًا يهدد الأوضاع القائمة في العالم الروماني.[٣] حقيقة أنه حدثت بعض الصدامات بين المسيحيين وأتباع الديانات الوثنية القديمة في القرنين الأول والثاني، ولكنها كانت أحداثًا محلية، ولم تأخذ طابعًا عامًّا بالكيفية التي شهدناها عندما صدر مرسوم الإمبراطور ديكيوس Decius.[٤] ومع أنه لم يتم تنفيذ ذلك المرسوم على نطاق واسع؛ نظرًا لأن مدة حكم هذا الإمبراطور كانت قصيرة المدى (٢٤٩-٢٥١م)، ولأن عملية الاضطهاد توقفت أيضًا بشكل رسمي في عهد الإمبراطور التالي جالينوس Gallienus الذي أصدر

---

١) C. Wilfred Griggs, *Early Egyptian Christianity: From its Origins to 451 CE* (Leiden, 1990), 15, 19; A.K. Bowman, *Egypt After the Pharaohs 332 BC–AD 642: From Alexander to the Arab Conquest* (London, 1986), 190.

٢) يقترح: Griggs, *Early Egyptian Christianity*, 79-80 أن المسيحية بدأت تنتشر كذلك بين أبناء البلاد المصريين أنفسهم، بعد وصولها بوقت قصير.

٣) خاصة بعد أن شغل بعض المسيحيين مناصب في الجيش وبدأ بعض أفراد الأسرة الإمبراطورية، وبخاصة من نساء الأسرة، يميلون إلى المعتقدات المسيحية. عن موقف فيليب الإمبراطور السابق لديكيوس، من المسيحية، انظر:
Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, 6.39.1.

٤) O. Hekster, N. Zair, *Rome and its Empire: AD 193–284* (Edinburgh, 2008), 70. وأيضًا:
J.B. Rives 'The Decree of Decius and the Religion of Empire', *JRS* 89 (1999), 142.

مرسومًا إمبراطوريًّا بهذا الشأن،[٥] فإن الاضطهاد استمر بعد ذلك بقوة شديدة في عهد الأباطرة التوالي، ومن أشهرهم الإمبراطور فاليريانوس Valerianus والإمبراطور دقلديانوس Diocletianus الذي يُعرف عهده باسم «عصر الشهداء»؛ نظرًا لقسوة البطش والتعذيب اللذين تعرض لهما المسيحيون في تلك الآونة.

وعلى الرغم من أن نص مرسوم ديكيوس لم يصل إلينا، فإننا نستطيع إلى حدٍّ كبيرٍ أن نحدد مضمونه على أساس الشهادات التي ندرسها في هذا البحث، والتي تشكل أحد المصادر الأساسية لدراسته.[٦] لقد كان مطلوبًا من كافة السكان في الإمبراطورية أن يُقدموا أضحيات للآلهة، وكان الذين يقدمونها يحصلون على شهادات تثبت أنهم ما زالوا متمسكين بديانتهم الوثنية القديمة. ويشار عادة إلى هذه الشهادات في الدراسات الحديثة باسم Libelli ومفردها Libellus. وبينما تعني الكلمة حرفيًّا «كتيبًا صغيرًا»، فإنها اكتسبت بمرور الوقت دلالة اصطلاحية؛ لأنها أخذت تُطلَق منذ القرن الأول الميلادي على الالتماسات والطلبات التي تقدم للأباطرة.[٧] وعلى ما يبدو فإن هذا الاستخدامَ الاصطلاحي للكلمة هو الذي أتاح الفرصة لاستخدامها في الكتابات المسيحية القديمة التي أشارت إلى الشهادات وإلى بعض حامليها من أتباع الدين الجديد، إشارات تحمل في طياتها نوعًا من الإدانة.[٨] وربما أيضًا أن هذه الكلمة وردت أيضًا في المرسوم الذي أصدره ديكيوس ذاته، كما يقترح أحد الدارسين.[٩]

ويحاول هذا البحث دراسة شهادات الوثنية المصرية بغرض تحديد دلالات المعلومات الواردة بها بالنسبة لهدف مرسوم ديكيوس وعملية الاضطهاد. ويشجع على هذه الدراسة أن غالبية الدراسات المعروفة التي تتناول تاريخ مصر تحت الحكم الروماني أشارت إليها بإيجاز، وكذلك التفاوت الواضح في الكيفية التي تعامل بها الدارسون مع هذا الموضوع طبقًا لاهتماماتهم

---

٥) بالنسبة لجالينوس، انظر: Hekster and Zair, *Rome and its Empire*, 75 ومصطفى العبادي، الإمبراطورية الرومانية: النظام الإمبراطوري ومصر الرومانية (الإسكندرية، ١٩٩٣)، ٢٣٨ - ٢٣٩؛ وأيضًا: Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, 7.13.

٦) فيما يتعلق بمصادرنا القديمة عن مرسوم ديكيوس، بالإضافة إلى الشهادات التي ندرسها في هذا البحث، فهي: Eusebius, *HE*, 6–7 الذي يورد بعض الاقتباسات من مصادر معاصرة للأحداث، مثل خطابات ديونيسيوس أسقف الإسكندرية وقت الاضطهاد؛ وأيضًا رسائل أسقف قرطاجة المعروف بلقبه «القبرصي» ومقالته عن المرتدين؛ وكتابات بعض الشهداء؛ راجع: Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 625. وكذلك الصفحات التالية في هذه الدراسة.

٧) W. Williams, 'The Libellus Procedure and the Severan Papyri', *JRS* 64 (1974), 86؛ حيث يشير إلى وجود موظف مسئول للعناية بهذه الالتماسات.

٨) بالنسبة للمسيحيين الذين حصلوا على هذه الصكوك، انظر: G. Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 629 حيث يناقش إشارة Cyprianus, *Ep.* 15.3.1 إلى مجموعات الحاصلين عليها زورًا Libellatici بالمقارنة بالذين قدموا الأضحيات بالفعل Sacrificati، وأولئك الذين اعترفوا بديانتهم وتعرضوا للتعذيب Stantes.
راجع كذلك: J. Patout Burns, *Cyprian the Bishop* (London, 2002), 17–18 حيث يناقش الانقسام الذي أوجده المرسوم داخل الكنيسة في قرطاجة.

٩) على الرغم من أنه لا يمكننا بطبيعة الحال حتى تحديد مدى قوة هذا الاحتمال: D.S. Potter, *The Roman Empire at Bay, AD 180–395* (London, 2004), 24.

المختلفة. وعلى سبيل المثال فإن لويس Lewis اكتفى في كتابه المعروف باسم «الحياة في مصر تحت الحكم الروماني»، بالتعليق أن هذه الوثائق يغلب عليها طابع التشابه، واكتفى باقتباس إحداها؛[١٠] أما بُومان Bowman في كتابه عن تاريخ مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي فقد اقتبس نصًا آخر، واكتفى بتعليق مؤدَّاه أن هذه الوثائق تزودنا بدليل يؤكد حدوث «أول اضطهاد رسمي موثق في مصر».[١١]

كذلك فإننا نلحظ أمرًا مشابهًا في الأعمال التي تمت من منظور دارسي التاريخ الروماني وأعمال الأباطرة الرومان؛ إذ انصب الاهتمام في تلك الدراسات فيما يتعلق بمرسوم ديكيوس على أهدافه وآثاره على الإمبراطورية.[١٢] وأخيرًا تأتي مجموعة الباحثين الذين يتركز اهتمامهم على تاريخ الديانة المسيحية، والذين لا يبتعدون كثيرًا في منهجهم وأسلوب تناولهم للموضوع عن باحثي التاريخ الروماني، وإن كانوا يميلون بطبيعة الحال إلى التركيز على أثر المرسوم على معتنقي الديانة الجديدة.[١٣] الأمر الأخير الذي يشجع على دراسة هذا الموضوع هو أن الدراسة التي تناولت شهادات الوثنية بأي قدرٍ من التفصيل مرَّ عليها الآن ما يزيد عن ثلاثة أرباع القرن.[١٤] ظهرت في أثنائها بعض الوثائق الجديدة التي لم تكن متاحة من قبل، وتطورت فيها بشكل واضح، وهوالأهم، نظرة الباحثين إلى أعمال ديكيوس وإلى أهدافه ودوافعه من وراء المرسوم.[١٥]

وتشتمل مجموعة الوثائق التي نتناولها هنا بالدراسة على خمس وأربعين وثيقة متناثرة بين عدة مجموعات بردية في أماكن مختلفة من العالم،[١٦] وإن كانت غالبيتها من نصيب مجموعة هامبورج Hamburg. وتتفاوت هذه الوثائق تفاوتًا كبيرًا في كمِّ المعلومات التي ما تزال تحتفظ بها. ومثلما لعبت الصدفة التاريخية دورها في أن غالبية الشهادات وصلت إلينا من منطقة

---

(١٠) Naphtali Lewis, *Life in Egypt under Roman Rule* (Oxford, 1983), 102. علمًا أنه اقتبس: *P. Mich.* 158

(١١) Bowman, *Egypt After the Pharaohs*, 191. علمًا أنه اقتبس: *P. Oxy.* XII 1464

(١٢) على سبيل المثال: F. Millar, *The Roman Near East, 31 BC–AD 337* (Cambridge, 1993), 158; J.P.V.D. Balsdon, *Rome: The Story of an Empire* (New York, 1970), 210–211. وأيضًا: Rives, *JRS* 89, 135–154

(١٣) انظر: C. White, *The Emergence of Christianity* (London, 2007), 15, 43; Griggs, *Early Egyptian Christianity*, 89–91.

(١٤) J.R. Knipfing 'The Libelli of the Decian Persecution', *Harvard Theological Review* 16 (1923), 345–390.

(١٥) والأمر ذاته ينطبق إلى حدٍّ كبير على الدراسة العربية الوحيدة، بقدر ما أعلم، التي تمت عن هذا الموضوع بعنوان «شهادات اختبار العقيدة»! انظر: سهير زكي بسيوني، شهادات اختبار العقيدة Libelli، مجلة مركز الدراسات البردية، المجلد الخامس (القاهرة، ١٩٨٨م)، ٩٣ - ١٠٢، وبخاصة ٩٣. وقارن كذلك: محمد السيد عبد الغني، جوانب من الحياة في مصر في العصرين البطلمي والروماني في ضوء الوثائق البردية (الإسكندرية، ٢٠٠١م)، ٤٥٤ - ٤٦٢.

(١٦) يشير: N. Lewis, M. Reinhold, *Roman Civilization: The Republic and the Augustan Age*, vol. 2. (Columbia University Press, 1990), 566. إلى وجود حوالي خمسين وثيقة، ولكنهما لا يشيران إلى أماكن وجود الوثائق التي نشرت بعد مقالة كنيبفينج.

الفيوم وعلى وجه التحديد من قرية ثياديلفيا Theadelphia القديمة، فإن دور الصدفة يتضح أيضًا في أن عددًا محدودًا من الوثائق هو الذي ما يزال يحتفظ بالنص الذي سجل عليه كاملاً.[١٧] وهكذا فإن لدينا، على سبيل المثال، ست عشرة وثيقة كاملة فقط من بين مجموع الوثائق السابقة. أما الوثائق المتبقية فقد تفاوت ما وصل إلينا منها؛ فبينما يشتمل البعض على عدة أسطر، فإن البعض الآخر فُقِدَت منه الأجزاء الخاصة بالتوثيق وبتاريخ الوثيقة، أو جزء منها. ويعرفنا النص التالي بالمعلومات التي كانت تتضمنها الشهادات:[١٨]

τ[οῖ]ς ἐπὶ τῶν θυσιῶν ᾑρημένοις
παρὰ Αὐρηλίου Ἀσήσεως Σερη-
νου ἀπὸ κώμης Θεαδελφίας.
καὶ ἀεὶ μὲν τοῖς θεοῖς θύων
διατελέτεκα καὶ νῦν ἐπὶ πα-
ροῦσιν ὑμῖν κατὰ τὰ προσ-
ταχθέντα ἔσπισα καὶ
ἔθυσα καὶ τῶν ἱερείων
ἐγευσάμην καὶ ἀξιῶ ὑμᾶς
ὑποσημιώσασθαί μοι.
διευτυχεῖται.
Ασῆσις ὡς ἐτῶν λβ ἐπισινής.
[2nd Hand]: Αὐρήλιοι Σερῆνος καὶ Ἑρμᾶς
εἴδαμέν σοι θύωντα.
[3rd Hand]: ΕΡΜΣΕΣΗΜ
[1st Hand]: ἔτους α΄ Αὐτοκράτορος Καίσαρος Γαίου
Μεσσίου Κουιντου Τραιανοῦ Δεκίου
Εὐσεβοῦς Εὐτυχοῦς Σεβαστοῦ
παῦνι ιη.

إلى المكلفين [بالإشراف] على الأضحيات

من أوريليوس أسيسيس Aurelius Asesis ابن سيرينوس، من قرية ثياديلفيا.

لقد ضحيت دائمًا للآلهة

وواظبت على ذلك، والآن في

حضوركم وطبقًا للأوامر،

فإنني صببت [النبيذ]،

---

١٧) Knipfing, *HThR* 16, 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 18, 20, 26, 29, 30, 34, 35, 36, 40 علمًا بأنه لا توجد وثائق كاملة من بين الأربع التي نشرت بعد مقالة كنيبفينج، وهي: *P. Oxy.*, XLI 2990; LVIII 3929; *PSI* 778; *SB* 9084.

١٨) Knipfing, *HThR* 16, 367.

وضحيت، وتذوقت
من اللحم المقدس، وأنا أطلب منكم
أن تُوَقِّعوا لى.
وليتم الأمر على خير.
أسيسيس البالغ من العمر اثنين وثلاثين عامًا، [ولدي] ندبة.
[كاتب آخر:] نحن، أوريليوس سيرينوس Aurelius Serenus وأوريليوس هيرماس Aurelius Hermas، شاهدناك وأنت تضحي.
[كاتب ثالث:] أنا هيرماس أُصَدِّق على ذلك.
[الكاتب الأول:] العام الأول للإمبراطور قيصر جايوس
ميسيِّوس كوينتوس تراجانوس ديكيوس يوسيبيس يوتيخيس سيباستوس.
الثامن عشر من بؤونة [الموافق الثاني عشر من يونية عام ٢٥٠ م].

أولاً: هدف مرسوم ديكيوس

طبقًا لهذا المرسوم كان كافة السكان في الإمبراطورية مطالبين - كما سبقت الإشارة - بتقديم الأضحيات للآلهة على مرأى ومسمع من لجنة مشكلة لهذا الغرض، وفي أيام محددة أعلنتها السلطات المحلية في القرى والمدن. وفي الحقيقة فإن تقديم الأضحيات، وبالتالي تنفيذ ما يريده الإمبراطور، لم يكن يمثل مشكلة بالنسبة لأصحاب الديانات الوثنية القديمة التي عرفت تعدد الآلهة، وعرفت أيضًا تجسيدها، خاصة وأن المرسوم لم يحدد آلهة بعينها تقدم إليها تلك الأضحيات. وعلى النقيض من ذلك كان الأمر يمثل - كما سنرى - مشكلة بالنسبة لأتباع الديانة السماوية الجديدة المعروفة في ذلك الوقت، وهي الديانة المسيحية، الذين لم يكن لديهم الاستعداد، من ناحية، لكي يمتثلوا كما فعل الوثنيون للقرار؛ ولم يكونوا يتمتعون، من ناحية أخرى، بامتيازات مثل اليهود.[١٩] وهكذا فإن جماعاتِ المسيحيين كانت هي الجماعات الوحيدة

١٩) H.A. Pohlsander, 'The Religious Policy of Decius', *ANRW* 16 (1986), 1841.

التي أضيرت من هذا المرسوم الذي أعقبته موجة عامة وشاملة من الاضطهاد كانت الأولى من نوعها في الإمبراطورية، وشكلت سابقة لموجات تالية مشابهة في العقود التالية.[٢٠]

ويختلف الباحثون بشأن هدف ديكيوس من وراء مرسومه، وحول ما إذا كان يهدف في حقيقة الأمر إلى اضطهاد المسيحية. ويمكن تقسيم مجموعات الدارسين طبقًا لآرائهم إلى ثلاث مجموعات، تعتنق الأولى النظرة القديمة والتاريخية القائلة بفكرة اضطهاد المسيحية. وبينما تقول المجموعة الثانية بفكرة إحياء الوثنية، فإن المجموعة الأخيرة تأخذ جانب الشك، وترى أنه لا يمكننا أن نحدد على وجه اليقين أهداف المرسوم.

وفيما يتعلق بالمجموعة الأولى، القائلة بفكرة الاضطهاد، فإن نظرتها تعتمد بشكل أساسي على المصادر المسيحية القديمة التي أشارت إلى المعاملة القاسية التي لقيها المسيحيون على يد الأباطرة الرومان ابتداءً من عهد نيرون Neron. ويُعدُّ كتاب يوسيبيوس Eusebius عن تاريخ الكنيسة أحد أهم المصادر التي توثق لحركات الاضطهاد التي قام بها هؤلاء الأباطرة، حتى تم الاعتراف بالمسيحية دينًا من الأديان الرسمية للدولة في عهد الإمبراطور قسطنطين Constantine في مطلع القرن الرابع الميلادي.[٢١] وبالإضافة إلى يوسيبيوس هناك أيضًا بعض الكتاب المبكرين؛ مثل تِرتوليانوس Tertullianus، الذي عاش في النصف الأخير من القرن الثاني وأوائل القرن الثالث.[٢٢] وهكذا فبينما يشير الأخير إلى نيرون بوصفه أول من جرد من الأباطرة الرومان «سيفه القيصري» Caesarianus gladius ضد المسيحيين،[٢٣] فإن الأول يؤكد أن القديس بولس والقديس بطرس لقيا حتفهما في روما أثناء الاضطهاد الذي تعرض له المسيحيون في عهده.[٢٤] وفي حقيقة الأمر فإن هذه النظرة، فيما يتعلق بموقف نيرون من أتباع الديانة الجديدة، نجدها أيضًا عند المؤرخ الروماني تاكيتوس Tacitus. فعلى الرغم من أن تاكيتوس كان وثنيًّا، فإنه كان دقيقًا في وصفه لألوان التعذيب التي قاسى منها المسيحيون على يدي نيرون، حتى إنه أكد أنها أثارت قدرًا من الشفقة تجاههم في قلوب عامة الناس.[٢٥]

---

٢٠) فيما يتعلق بكونه سابقة فإن: Knipfing, *HThR* 16, 362. يربط بينه وبين الاضطهاد الرابع عام ٣٠٣م والخامس عام ٣٠٥م في عهد دقلديانوس. وكما هو معروف فقد حدث الاضطهاد الثاني والاضطهاد الثالث في عهد الإمبراطور التالي لديكيوس، فاليريانوس Valerianus.

٢١) عاش يوسيبيوس في عصر قسطنطين وكتب عدة كتب من أهمها «تاريخ الكنيسة»؛ راجع: Eusebius, *The History of the Church from Christ to Constantine*, trans. by G.A. Williamson (Middlesex, England, 1965), 11–12, 19–25.

٢٢) عاش ترتوليانوس في المدة من ١٦٠-٢٢٠م، وهو أصلًا من قرطاجة، ويُعدُّ من أول الكُتّاب الذين حاولوا تعريف المسيحية للقارئين باللغة اللاتينية. انظر: Timothy David Barnes, Tertullian: *A Historical and Literary Study* (Oxford, 1971) وبخاصة الفصل السادس عن حياته وعصره.

٢٣) Tertullian, *Apologeticus*, 5.3؛ حيث يقرنه أيضًا بالإمبراطور دوميتيانوس Domitianus.

٢٤) Eusebius, *HE*, 2.25.2–6؛ حيث يقتبس أيضًا ترتوليانوس عن وحشية μοχθηρία نيرون.

٢٥) Tacitus, *Annales*, 15.44.

إن أصحاب هذه النظرة إلى المرسوم يضعون الإمبراطور ديكيوس في صف الأباطرة الذين قاموا باضطهاد المسيحيين، معتمدين على ما أوردته المصادر القديمة بهذا الشأن. وهنا فإن يوسيبيوس يقتبس ما ذكره ديونيسيوس Dionysius أسقف الإسكندرية في رسالته إلى فابيوس Fabius أسقف أنطاكية عن مظاهر الاضطهاد في عهد ديكيوس، وما كان يحدث للرجال والنساء في الإسكندرية من سمل للأعين وسحل ورجم وحرق بسبب إصرارهم على التمسك بديانتهم.[٢٦] كذلك فإنه يذكر أن أوريجينيس Origines السكندري لقي حتفه بعد الاضطهاد بأعوام قليلة من جراء ما لقيه فيه من تعذيب.[٢٧] وبالإضافة إلى ذلك فإننا نقابل وصفًا لأحداث هذا الاضطهاد في شمال إفريقيا في رسائل وأعمال القبرصي Cyprianus الذي كان أسقفًا لقرطاجة، والذي كان معاصرًا لاضطهاد ديكيوس وتوفي بعده بأعوام قليلة.[٢٨] لقد وصف هذا الأسقف ديكيوس في إحدى رسائله بأنه كان «طاغية متوحشًا» Tyrannus Ferociens،[٢٩] موضحًا بشاعة الاضطهاد في عهده، مثلما تحدث أيضًا في إحدى مقالاته عن موقف الكنيسة من المرتدين في أثناء هذا الاضطهاد.

لقد كانت هذه النظرة التقليدية أو التاريخية إلى المرسوم بوصفه عملاً يهدف إلى اضطهاد المسيحيين هي النظرة السائدة لدى المؤرخين حتى بدايات القرن الماضي. ويتضح ذلك من خلال دراسة كنيبفينج، صاحب أول دراسة مفصلة عن شهادات إقرار الوثنية، عندما يقول عن ديكيوس: «[لقد] كان هدفه هو تدمير المسيحية أو إخضاعها، بوصفها أكثر العقائد الشرقية تهديدًا وصلابة....»[٣٠] وبطبيعة الحال فإن وصفنا لهذه النظرة بالتقليدية أو التاريخية لا يعني أنها اختفت بعد ظهور النظريات الجديدة؛ غاية الأمر أنه ظهرت إلى جوارها بعض الآراء الأخرى. إننا نقابلها على سبيل المثال في دراسة صدرت منذ أعوام قليلة عن عبادة الإمبراطور والديانة

---

٢٦) Eusebius, *HE*, 6.40.1ff; 6.41.8; 7.2.2f ومع ذلك قارن: Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 632–3 الذي يتشكك في انتشار هذا الاتجاه العدائي ضد المسيحية خارج الإسكندرية في بقية أرجاء البلاد على الرغم مما يذكره يوسيبيوس Eusebius, *HE*, 6.42.

٢٧) Eusebius, *HE*, 6.39.5.

٢٨) يشار إلى هذا الأسقف عادة بلقبه «القبرصي» وإن كان يعرف باسم ثاسكيوس كايكيليوس Thascius Caecilius. كانت وفاته عام ٢٥٨م في الاضطهاد الثالث في عهد فاليريانوس. عن موقفه من الاضطهاد، انظر: Burns, *Cyprian the Bishop*, 2–5.

٢٩) Cyprian, *De Lapsis*, 55.9.2.

٣٠) Knipfing, *HThR* 16, 357 وكذلك: مصطفى العبادي، الإمبراطورية الرومانية، ١٥٣: «قرر هذا الإمبراطور "ديكيوس" القيام بحملة شاملة للقضاء على جميع أتباع الدين الجديد»، وكذلك ص ٢٣٨؛ حيث يصف القرار بأنه يمثل «محاولة منظمة لإبادة المسيحية نهائيًا في الإمبراطورية الرومانية». راجع أيضًا: Pohlsander, *ANRW* 16, 1832 with note 42.

الرومانية، يَرُد صاحبها على القائلين بأن رفض المسيحيين الامتثال للقرار هو السبب وراء اضطهادهم، وبأن القرار لم يكن يستهدفهم في الأساس، قائلاً:[٣١]

«إن هذه النظرة تبدو لي أكاديمية الطابع بشكل غريب Oddly academic؛ فلا يوجد إمبراطور ولا توجد إدارة تابعة له في منتصف القرن الثالث على مثل هذه الدرجة من عدم الدراية؛ بحيث لا تدرك أن المسيحيين، أو بعضهم، كانوا الجماعات الوحيدة المهمة في الإمبراطورية التي إما سترفض الامتثال [للقرار] أو أنها ستخفي معتقداتها... ولهذا فإنني أرى القرار الأصلي واضحًا تمامًا في أنه كان موجهًا منذ البداية وفي حقيقة الأمر ضد المسيحيين».

وقد بدأت النظرة الثانية إلى المرسوم بوصفه محاولة لإحياء الوثنية في الأساس، التي يمكن وصفها بأنها نظرة «المُحْدَثين»، مع ظهور إقرارات الوثنية التي اكتشفت مجموعة كبيرة منها في بداية القرن الماضي.[٣٢] فبعد دراسة هذه الشهادات اتضح منها أن الأضحيات كانت مطلوبة من كافة رعايا الإمبراطورية، وليس فقط من المسيحيين كما كان يُعتقد في السابق. وفي الوقت الذي يركز فيه أصحاب هذه النظرة على أن المسيحيين لم يكونوا وحدهم الفئة المعنية بمرسوم ديكيوس، فإنهم يقولون أيضًا إن الاضطهاد كان بالضرورة نتيجة غير مقصودة من جانب الإمبراطور. ويعبر أحد هؤلاء الباحثين عن وجهة نظره تجاه المرسوم، قائلاً:[٣٣] «لقد كان تكريم الآلهة [الوثنية] هو الهدف، ولم يستلزم بالضرورة تجريم أية معتقدات أو عقائد شخصية أو محلية... من الواضح أن هجومًا على المسيحية في حدِّ ذاتها لم يكن الهدف من القرار».

وبينما يدعم كلارك وجهة نظره بأن تقديم الأضحيات وكذلك الحصول على الشهادات الدالة على ذلك كان أمرًا مطلوبًا من الجميع، فإنه يؤكده بـ: «قلة الوثائق» التي تشير إلى حدوث عمليات تعقب منظمة من أي نوع.[٣٤] لقد كان الهدف من وراء القرار من وجهة نظره هو فرض نوع من السيطرة المركزية على إمبراطورية غير متجانسة وشديدة الاتساع، وإيجاد نوع من

---

٣١) I. Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion* (Oxford, 2002), 368 وكذلك: محمد السيد عبد الغني، جوانب من الحياة في مصر في العصرين البطلمي والروماني، ٤٥٧.

٣٢) Pohlsander, *ANRW* 16, 1835–6.

٣٣) Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 626 علمًا بأن كلارك يكرر هنا الفكرة التي سبق وأن عرضها في: G. Clarke 'Some Observations on the Persecution of Decius', *Antichthon* 3 (1969), 63–76, especially at 66.

٣٤) G. Clarke, *The Cambridge Ancient History* XII, 627: 'There are no good grounds for believing that only Christian suspects were required to produce such documents'; and 631: 'There is little evidence to suggest that any systematic search was made for them [the Christians]'.

«التوافق والانسجام» بين رعاياها.[٣٥] هذا الرأي الذي يتسم بكونه صادرًا في دراسة حديثة نوعًا ما، وبأن صاحبه أحد كبار الباحثين المهتمين بشكل خاص بأعمال ديكيوس،[٣٦] تقابله أيضًا في بعض الدراسات الأخرى. وعلى سبيل المثال فإن دوفال تذهب إلى حدِّ تأكيد أن القرار لم يستهدف المسيحيين، وأن الذين أضيروا منه هم الذين لم يقدموا الأضحيات.[٣٧]

لقد حدث أن أثار مرسوم ديكيوس موجة اضطهاد ضد المسيحيين الذين أصبحوا ضحايا بسبب رفضهم طاعة الأمر العام بتقديم الأضحيات «وتذوق اللحم»؛ ولذلك فإنه أصبح الآن في حكم الأمر المؤكد، وبخاصة في ضوء صكوك الأضحيات التي عثر عليها في مصر، إن هذا المرسوم لم يكن في حد ذاته موجهًا ضدهم.

وطبقًا لوجهة نظر هؤلاء الباحثين، الذين يشكلون الرأي السائد *Communis opinio* حاليًّا، فإن المصادر المسيحية بالغت نوعًا ما في وصفها لمدى تعرض المسيحيين للاضطهاد الذي كان مجرد نتيجة لرفضهم الامتثال للقرار الذي لم يكن يستهدفهم في الأساس.[٣٨] وهكذا فإن أحد الدارسين المؤيدين لهذه الفكرة يصف الاضطهاد بأنه كان فقط «نتيجة جانبية»،[٣٩] ويصفه آخر بأنه كان «نتيجة جانبية مؤسفة».[٤٠] وفيما يتعلق بهدف أو أهداف ديكيوس من وراء القرار فإن دوفال تصفها بأنها كانت سياسية بحتة.[٤١] هذا البعد السياسي يؤكده باحث آخر عندما يقول:[٤٢] «وفي كافة الاحتمالات فإن ديكيوس كان يسعى إلى إضفاء الشرعية على مكانته من خلال عمل شعبي خالص يدل على الإخلاص، وإلى مواجهة موجة القلق التي سببها مرور ألف عام [على تأسيس روما].»

وفي محاولتهم تحديد الهدف من مرسوم ديكيوس فإن هؤلاء الباحثين يركزون أيضًا على الأعمال الأخرى للإمبراطور في مجال الديانة، بل وعلى الأوضاع السياسية في عصره بشكل عام. وهكذا فإن بوتر، على سبيل المثال، يفسر سعي ديكيوس إلى دعم مكانته بوصفه إمبراطورًا من خلال هذه الأعمال الدينية إلى كونه مغتصبًا للعرش، ويشير كذلك إلى إصداره عملات تخلد

٣٥) Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 626.

٣٦) لقد صدرت النسخة الأخيرة لموسوعة كامبريدج للتاريخ القديم عام ٢٠٠٥م.

٣٧) Y. Duval, 'Le début de la persécution de Dèce à Rome', *Revue des Études Augustiniennes* 46 (2000), 157–172, quote at 158; see also 159: 'la mesure de Dèce n'est pas un édit de persécution… L'édit n'était pas à l'origine dirigé contre les chrétiens ; il avait un but politique et visait à souder tous les habitants de l'Empire dans une célébration générale pour assurer au nouvel empereur le bénéfice de la pax deorum'.

٣٨) Rives, *JRS* 89, 140.

٣٩) Hekster, Zair, *Rome and its Empire*, 74: 'Decius' decree may have affected Christians only as a side-effect.

٤٠) Griggs, *Early Egyptian Christianity*, 89; M. Cary, H.H. Scullard, *A History of Rome* (New York, 1975), 546.

٤١) Duval, *REA* 46, 161.

٤٢) D.S. Potter, *The Roman Empire at Bay, AD 180–395* (London, 2004), 243.

الأباطرة المؤلهين من أغسطس إلى سيفيروس.[٤٣] وباختصار فإن أعمال ديكيوس كانت تهدف، طبقًا لوجهة النظر هذه، إلى إصلاح أوضاع الدولة ككل من خلال هذه الأعمال الدينية، ومن بينها مرسومه الخاص بالأضحيات، ولم تكن موجهة في الأساس ضد المسيحيين.[٤٤] وهكذا فإن الإمبراطور «يقف بوصفه مدافعًا عن الديانة التقليدية أولاً؛ وبوصفه مضطهدًا للمسيحيين في المرتبة الثانية فقط».[٤٥]

وبالإضافة إلى هاتين المجموعتين من الباحثين توجد مجموعة ثالثة ترى أنه لا يمكننا التكهن بدوافع ديكيوس الحقيقية وراء القرار، بقدر ما نستطيع أن نكون على يقين من نتائجه. ويمثل هذا الاتجاه كتاب عن تاريخ المسيحية في مصر منذ بداياتها حتى منتصف القرن الخامس الميلادي، يرى صاحبه أنه «أيًا كانت الدوافع، فلا جدال في أن هذا الاضطهاد شكل أكبر هجوم، من جهات خارجية، عانت منه المسيحية».[٤٦] إلا أن الدراسة التي أعطت هذا الاتجاه قوة وتأكيدًا بين المهتمين بتاريخ الإمبراطورية الرومانية هي مقالة صدرت في العام الأخير من القرن الماضي عن قرار ديكيوس وديانة الإمبراطورية. وفيها يرى رايفز، فيما يتعلق بالعلاقة بين القرار والمسيحيين:[٤٧] «إن التفسير القديم للقرار على أنه مرسوم ضد المسيحية ما يزال جذابًا:... ومع ذلك... فإن تفسير القرار على أنه كان إجراءً موجهًا أساسًا ضد المسيحية تفسير لا يخلو من مشكلات... وفي النهاية، بطبيعة الحال، فإن باستطاعتنا فقط أن نخمن ونفترض دوافع ديكيوس...». وقد فتحت دراسة رايفز الباب أمام محاولة الحديث عن أهداف «واضحة» وأخرى «رئيسية» في الوقت الذي لم تتوقف فيه مناقشة الدوافع. وهكذا فإن إحدى الدراسات الصادرة قبل أعوام قليلة تؤكد أن «الهدف الواضح [لقرار] ديكيوس لم يكن إلحاق الضرر بالمسيحيين» على الرغم مما أصابهم من سجن وتعذيب وقتل، وأن «الهدف الرئيسي للقرار هو العودة إلى أيام الرخاء الخالية عن طريق إرضاء الآلهة».[٤٨]

---

٤٣) Potter, *The Roman Empire at Bay*, 242–3، انظر أيضًا: Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, 367.

٤٤) Potter, *The Roman Empire at Bay*, 242–243: [I]t had the coincidental, and probably unintentional, effect of forcing the Christians to decide if they could sacrifice under such circumstances، وأيضًا: L. de Blois, 'Emperorship in a Period of Crises: Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century AD', in L. de Blois, P. Funke and J. Hahn (eds.), *The Impact of Imperial Rome on Religions, Rituals, and Religious Life in the Roman Empire* (Leiden, 2006), 273, 268–278.

٤٥) M. Beard, J. North and S. Price, *Religions of Rome*, vol. I, A History (Cambridge University Press, 1998), 243.

٤٦) Griggs, *Early Egyptian Christianity*, 89.

٤٧) Rives, *JRS* 89, 151، ومع ذلك قارن ص١٤١ في نفس المرجع.

٤٨) Hekster, Zair, *Rome and its Empire*, 71–72، وكذلك: Duval, *REA* 46, 157–159، وأيضًا: محمد السيد عبد الغني، جوانب من الحياة في مصر في العصرين البطلمي والروماني، ٤٥٩: «كان من بين أهدافه الأساسية غير المباشرة كشف المسيحيين وتعقبهم».

لقد توقفت بهذا القدر الواضح من التفصيل عند آراء الباحثين، الذين حرصت على اقتباس نصوص عبارات بعض منهم؛ لأوضح أننا أمام وجهات نظر متباينة تمامًا فيما يتعلق بدوافع ديكيوس. وفي مثل هذه الحالات لا يملك المرء سوى أن يعود إلى الوثائق الأصلية والمصادر القديمة؛ لكي يحاول معرفة ما يمكن معرفته بشأن تلك القضايا الخلافية، ولكي يكوِّن رأيه الخاص. وفي الجزء التالي سوف أفعل ذلك من خلال دراسة شهادات الوثنية المصرية؛ قبل ذلك ينبغي أن نوضح بعض النقاط التي يمكن استنتاجها من خلال مناقشة الآراء السابقة عن مواقف الباحثين من هذا الموضوع:

١) إن قلة المصادر لا يجب أن تكون سببًا يمنع محاولة التعرف على الحقائق التاريخية، مثلما أن عدم وصول نص مرسوم ديكيوس لا يجب أن يكون عائقًا أمام محاولاتنا دراسته بهدف تحديد النية من ورائه، خاصة وأن لدينا بعض الوثائق والمصادر الأخرى التي يمكن أن تساعدنا على التعرف بوضوح على موقفه تجاه الديانة الجديدة وأتباعها.

٢) إن محاولة الفصل بين دوافع القرار «أو حتى تجاهلها» ونتائجه وآثاره بالنسبة للمسيحيين وللديانة المسيحية في تلك الآونة، تمامًا مثل محاولة وصف النتيجة بكونها جانبية أو غير مقصودة، تقلل إلى حدٍّ كبير من فهمنا لموقف الإدارة الرومانية من الديانة الجديدة، وكذلك من إدراكنا للكيفية التي تلاحقت بها الأحداث في العقود التالية.

٣) إن الدين لم يكن منفصلاً أبدًا عن السياسة في تلك الآونة، ولهذا فإن محاولة تصنيف القرار بأنه قرار سياسي تتغاضى إلى حدٍّ كبير عن أنه كان يتعلق بعمل ديني في الأساس وأنه كان يمس بقوة إحدى أهم الجماعات الدينية في الإمبراطورية. وسواءٌ علينا أنظرنا إلى المرسوم على أنه قرار سياسي ذو بعدٍ ديني، أم أنه قرار ديني ذو بعد سياسي، فإن هذين الجانبين كانا مرتبطين في حياة المجتمعات القديمة بشكل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.[٤٩]

---

٤٩) De Blois, in De Blois *et al.* (eds.), *The Impact of Imperial Rome on Religions, Rituals, and Religious Life in the Roman Empire*, 274: '[T]rying to revive the past [Decius] accelerated the rise of Empire-wide political religiosity' وأيضًا: Hekster, Zair, *Rome and its Empire*, 75 اللذان يلحظان أن القرار مهد الطريق لما يعرف بـ: «ديانة الإمبراطورية».

ثانيًا: نصوص الشهادات «قراءة جديدة»

كما سبقت الإشارة فإن نصوص شهادات الوثنية غنية بالمعلومات التي يمكن أن تلقي الكثير من الضوء على مرسوم ديكيوس، وفيما يتعلق بموضوعنا فإننا نستطيع أن نتبين دلالاتها من خلال الحديث عن عدة نقاط، أولاها هي الإشارة الواردة إلى الآلهة والأضحيات في مقدمة الشهادات، وثانيتها آلية تنفيذ المرسوم، وآخرها هي الطبيعة الرسمية للوثائق.

وفيما يتعلق بالآلهة والأضحيات، فإن العبارة التي تشير إليها تنص على أن صاحب الشهادة كان يضحي لها دائمًا، وأنه قد قام بالفعل بتقديم الأضحية أمام الموظفين المسئولين. ويستلفت الانتباه هنا أن الشهادات تشير إلى ثلاثة أعمال تعبدية مرتبطة ببعضها فيما يتعلق بطقوس الأضحيات. لقد كان مقدم الوثيقة يحرص على التأكيد أنه «صب النبيذ وقدم الأضحية وتذوق اللحم».[٥٠] ولم تحدد الصيغة في الشهادات، وهي صيغة واحدة متكررة ونمطية، الآلهة التي تقدم أمامها الأضحيات، واقتصرت الإشارة إليها على لفظة τοῖς θεοῖς في السطر الرابع. لقد اعتقد أحد الباحثين الذين يرون أن المرسوم لم يكن موجهًا ضد المسيحيين، على أساس هذا الوصف العام للآلهة، أن المرسوم لم يحدد آلهة بعينها لتقديم الأضحيات لها، وأنه كان باستطاعة المرء أن يقدم أضحياته لمن يشاء منها.[٥١] كذلك فإن باحثًا آخر يوحي أن المرسوم لم يجبرهم على تغيير عقيدتهم أو التخلي عنها بطلبه هذا، وبمعنى آخر فإنه كان باستطاعتهم أن يقدموا الأضحيات إذا شاءوا.[٥٢] ويستخلص البعض الثالث أن التركيز في المرسوم لم يكن على الآلهة، بل كان على مجرد تأدية طقس الأضحيات.[٥٣]

ومع ذلك فإن هذه التفسيرات غير صحيحة، لأن هذه الإشارة كانت مفهومة ضمنًا بأنها تشير إلى الآلهة الوثنية المعروفة في الإمبراطورية الرومانية، بل وكذلك الأباطرة المؤلهين، وربما أيضًا إلى روما المؤلهة، عاصمة الإمبراطورية.[٥٤] وكانت عبادة الإمبراطور الروماني معروفة

---

٥٠) انظر الوثيقة السابقة السطور من السابع حتى التاسع. وعن ارتباط هذه الطقوس ببعضها، راجع: J.D. Mikalson, *Ancient Greek Religion* (Oxford, 2010), 24.

٥١) Potter, *The Roman Empire at Bay*, 243، انظر أيضًا: Pohlsander, *ANRW* 16, 1836 الذي يؤكد غياب أية إشارة إلى الإمبراطور أو تماثيله في وثائق الشهادات.

٥٢) Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 625–6.

٥٣) Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, 368: The rite itself, not any specific recipients, was what the order was about، وأيضاً:
Beard, North and Price, *Religions of Rome*: vol. I, A History, 239: Sacrifice (not particular gods or festivals) here delimited and paraded the true subjects of Rome.

٥٤) هارولد آيدريس بل، مصر من الإسكندر الأكبر حتى الفتح العربي، نقله إلى العربية وأضاف إليه عبد اللطيف أحمد علي (بيروت، ١٩٧٣م)، ١٢٨- ١٢٩؛ وقارن كذلك: F.S. Salisbury and H. Mattingly, 'The Reign of Trajan Decius', *Journal of Roman Studies* 14 (1924), 11 حيث يجعلان عبادة الأباطرة في المرتبة الثانية.

ومنتشرة في ذلك الوقت، وكانت لها أهميتها السياسية بالقدر الذي جعلها مثار خلاف كبير وواضح بين المسيحيين والإدارة الرومانية،[٥٥] منذ القرن الثاني الميلادي، تمامًا مثلما كانت مثار خلاف من قبل في حالة اليهود.

وباستطاعتنا هنا أن نفصل ما أجملته شهادات الوثنية، فيما يتعلق بكلمة الآلهة، في ضوء بعض النصوص الأخرى التي تصف، بوضوح أكبر، الكيفية التي كانت تحدث بها هذه الطقوس. ويأتي هذا الوصف من خطاب لبلينيوس Plinius الأصغر الذي عينه الإمبراطور تراجانوس Trajan حاكمًا على ولاية بيثينيا Bithynia وبُنطُس Pontus في آسيا الصغرى في مطلع القرن الثاني الميلادي، والذي ترأس في ذلك الوقت بعض محاكمات المسيحيين. لقد أرسل بلينيوس إلى الإمبراطور يخبره بالكيفية التي كان يتأكد بها من ديانة بعض الأشخاص المتهمين باعتناق الدين الجديد، موضحًا أنه كان يُطلق سراحهم بعد أن يتضرعوا للآلهة بالصيغة التي يتلوها عليهم، وبعد أن يصبوا النبيذ أمام تمثال الإمبراطور الذي أحضره لهذا الغرض مع التماثيل المقدسة.[٥٦] وكان بلينيوس بذلك أول من حدَّد استخدام طقوس الأضحيات أمام تمثال الإمبراطور وتماثيل الآلهة كمعيارٍ لتمييز من يدينون بالمسيحية من غير المسيحيين.[٥٧]

إن مغزى هذه العبارة يتضح، فيما يتعلق بموضوعنا، من الأهمية التي يوليها بلينيوس لعبادة الإمبراطور بوصفها أحد المعايير التي يختبر بها عقيدة المسيحيين، حتى إنه أمر بإحضار تمثاله مع التماثيل المقدسة التي يقف المتهمون باعتناق هذه الديانة أمامها. وبينما نلحظ هنا أن بلينيوس يميز بين تمثال Imago الإمبراطور الذي يحمل ملامحه الشخصية، وتماثيل الآلهة التي يصفها بكلمة Simulacra؛ فإن أهمية هذه العبادة تتضح من طلب بلينيوس من المتعبدين أن يصبوا النبيذ أمام تمثال الإمبراطور تمامًا كما يفعلون أمام تماثيل الآلهة الأخرى. وهكذا، إن العبارة تساعدنا على فهم السياق الذي كانت تجري فيه هذه الأحداث، وعلى محاولة إعادة تخيله بالنسبة لشهادات إقرار الوثنية.

---

٥٥) تشارلزورث، الإمبراطورية الرومانية (القاهرة، ١٩٩٩)، ١٧٦.

٥٦) Plinius, 10.96.5–7: Qui negabant esse se Christianos aut fuisse, cum praeeunte me deos adpellarent et magini tuae, quam propter hoc iusseram cum simulacris numinum adferri, ture ac vino supplicarent... qouque omnes et *imaginem tuam deorumque simulacra venerati sunt*, [Emphasis added].
ويمكن مراجعة نص هذا الخطاب كاملاً مترجمًا إلى اللغة العربية في: محمد السيد عبد الغني، جوانب من الحياة في مصر في العصرين البطلمي والروماني، ٤٠٨ - ٤١١؛ وكذلك صفحات ٥٠٣ - ٥٠٥؛ حيث يقتبس النص اللاتيني كاملاً. انظر كذلك الترجمة الإنجليزية الحديثة لهذا الخطاب المهم ورد الإمبراطور عليه في:
Lewis, Reinhold, *Roman Civilization: The Republic and the Augustan Age*, 551–2.

٥٧) M. Petropoulou, *Animal Sacrifice in Ancient Greek Religion, Judaism, and Christianity, 100 BC to AD 200*, (Oxford, 2008), 258؛ وأيضًا:
M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome*, vol. 2, A Sourcebook, (Cambridge, 1998), 163–5.

ومما يدل على أهمية عبادة الإمبراطور وكونها لا تقل أهمية عن العبادات الأخرى بوصفها دليلاً على ولاء رعايا الإمبراطورية، ما حدث من تباري بعض مدن الإمبراطورية في إظهار طاعتهم لمرسوم ديكيوس عن طريق المبالغة في الاهتمام بها، وردِّ فعل الإمبراطور تجاه هذا الاهتمام. وهكذا فإنه أرسل إلى أهالي مدينة أفروديسياس Aphrodisias، إحدى مدن إقليم كاريا Caria في آسيا الصغرى، يشكرهم على تنفيذهم لأوامره ولحرصهم على تقديم الصلوات والأضحيات الملائمة له وللآلهة الأخرى، كما منح أهالي مدينة موبسويستيا Mopsuestia، إحدى مدن إقليم كيليكيا Cilicia في المنطقة ذاتها، امتياز أن ينسبوا أنفسهم إلى الإمبراطور شخصيًّا.[٥٨]

وأخيرًا باستطاعتنا أن نشير إلى ما كان يحدث مع العديد من الشهداء المسيحيين الذين كان يُطلب منهم أن يُعَظِّمُوا اسم الإمبراطور، وأن يقدموا الأضحيات؛ حتى ينقذوا أنفسهم من العذاب. لقد حدث هذا الأمر مع القديس بوليكاربوس Polycarpus الذي خاطبه الموظف، في محاولة لإثنائه عن موقفه، قائلاً: «ما ضيرك لو ذكرت المؤله قيصر وقدمت الأضحية وأنقذت نفسك؟[٥٩]»، وفي مرة ثانية كرر عليه موظف آخر الأمر طالبًا منه أن يقسم بحظ قيصر.[٦٠] وقد تكرر هذا الأمر في عهد الإمبراطور ديكيوس مع أحد الشهداء المعروفين في مدينة أسميرنا Smyrna في آسيا الصغرى، وهو القديس بيونيوس Pionius. لقد سأل حارس المعبد بيونيوس أن «يقدم الأضحيات فقط للإمبراطور»، في الوقت ذاته الذي أنقذ فيه أحد كبار رجال الدين المسيحيين، ويُدعى يوكتيمون Euctemon، نفسه بأن أقسم «بحظ الإمبراطور».[٦١] وإننا لنجد دليلاً على أهمية عبادة الإمبراطور في إحدى شهادات الوثنية التي تستخدم ألفاظًا ذات دلالة ترتبط بشكل مباشر بالعبادة وبألوهية الإمبراطور؛ حيث يعلن صاحبها أنه قد نفذ «الأشياء الصادرة عن الأمر الإلهي».[٦٢]

وبالإضافة إلى أن عبادة الإمبراطور كانت مفهومة ضمنًا في الإشارة إلى الآلهة، فإن طقوس الأضحية التي حددتها نصوص الشهادات كانت تشتمل أيضًا على تقديمها وعلى تذوق لحمها. وهنا أيضًا كان موقف المسيحيين معروفًا وواضحًا في ضوء عقيدتهم المختلفة عن صفات

---

٥٨) Potter, *The Roman Empire at Bay*, 243.

٥٩) Eusebius, *HE*, 4.15.15.: τὶ γὰρ κακὸν ἐστιν εἰπεῖν, Κύριος Καῖσαρ, καὶ θῦσαι καὶ διασῴζεσθαι.

٦٠) Eusebius, *HE*, 4.15.20: ὀμόσον τὴν καίσαρος τύχην.

٦١) Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 626, note 102.

٦٢) *P. Oxy*. XII, 1464: θύειν καὶ σπένδειν καὶ σέβειν... τὰ κελευσθέντα ὑπὸ τῆς θείας κρίσεως وقارن Salisbury and Mattingly, *JRS* 14, 10؛ حيث يربطان بين كلمة σέβειν ولقب الإمبراطور «سيباستوس»، الذي يعني «المعظم» أو «الموقر».

الألوهية. فعلى عكس معتنقي الديانات الوثنية القديمة، كان المسيحيون يعتقدون أن الإله ليس بحاجة إلى الطعام والشراب θεὸς ἀνενδεής وليس بحاجة بالتالي إلى الأضحيات، وكانوا يرفضون لذلك المشاركة في الأضحيات الوثنية، ويرفضون تذوق لحومها. يدل على ذلك في منتصف القرن الثالث الميلادي ما ذكره أوريجينيس Origines في ردّه على أحد الكتاب الوثنيين الذي يتهم المسيحيين بأنهم يتجنبون إقامة المذابح والتماثيل والساحات المقدسة، ويتخذ من ذلك دليلاً على كونهم يشكلون جماعة سرية.[٦٣] وكان هذا الموقف محددًا ومعروفًا منذ القرن الثاني الميلادي من خلال بعض الكتابات الدينية المسيحية.[٦٤]

إن هذه النصوص جميعًا توضح عدة أمور ربما تبدو مبهمة فيما يتعلق بالإشارة إلى الآلهة والأضحيات في وثائق الشهادات. وباختصار فإنها تؤكد أن موقف المسيحيين من الآلهة الوثنية ومن عبادة الإمبراطور كان أمرًا معروفًا، ولا يقل وضوحًا عن موقفهم من الأضحيات الوثنية التي كانوا يرفضون المشاركة فيها، ويرفضون تذوق لحومها. ولهذا فإن الشهادات تشتمل بشكل دقيق وواضح على ما يدل على العقيدة التي يعتنقها المرء، كما يتضح من الزمن التام للفعل الدال على قيام صاحب الشهادة بالتضحية للآلهة الوثنية διατελέτεκα؛ وبخاصة من حرف الجر *dia* الوارد في بداية ذلك الفعل والمستخدم ظرفيًا للدلالة على الاستمرار، وكذلك من خلال المقابلة بين ظرف الزمان الدال على مواظبته على ذلك الأمر في الماضي καὶ ἀει والظرف الدال على تأديته لها لحظة الحصول على الشهادة καὶ νῦν.

من المهم كذلك أن نلاحظ أن التركيز على أن عقيدة المرء كانت في الماضي ولا تزال في الحاضر هي نفس العقيدة كان – هذا التركيز – موجودًا أيضًا في الاختبار الذي أجراه بلينيوس للمتهمين باعتناق المسيحية.[٦٥] لقد كان مطلوبًا من الذين يقدمون الشهادات أن يؤكدوا أنهم «لا يعتنقون المسيحية لحظة إقرارهم، وأنهم لم يعتنقوها في الماضي».[٦٦] وهكذا فإن صيغة الشهادات بما تشتمل عليه من إشارة إلى عقيدة المرء وكونها ثابتة لم تتغير تعكس – في حدّ ذاتها وبادئ ذي بدء – فهمًا عميقًا من جانب الإدارة الرومانية لموقف المسيحية من هذه الأمور، وإدراكًا واعيًا للوسيلة التي

---

٦٣) Origen, *Contra Celsum*, 8.17: 'βωμοὺς καὶ ἀγάλματα καὶ νεὼς ἱδρευσαθαι φεύγειν', quoted in Petropoulou, *Animal Sacrifice in Ancient Greek Religion, Judaism and Christianity*, 263.

٦٤) Petropoulou, *Animal Sacrifice in Ancient Greek Religion, Judaism and Christianity*, 212, 247 حيث تشير إلى ترتولليانوس.

٦٥) Plinius, 10.96.5: Qui negabant esse se Christianos aut fuisse.

٦٦) انظر السطرين الرابع والخامس من الوثيقة المقتبسة.

يمكن بها تمييز المسيحيين عن أولئك المحافظين على ديانتهم الوثنية القديمة، مثلما تعكس في الوقت ذاته فهمًا من رعايا الإمبراطورية لما هو متوقع منهم في مثل هذه الظروف.

النقطة الثانية المرتبطة بشهادات الوثنية هي آلية تنفيذ المرسوم التي لا نعرف بشكل دقيق ما إذا كان نص القرار قد أشار إليها أم لا. وبينما يقترح أحد الدارسين أنه ربما أعقب صدور المرسوم إصدار بيان بلائحة تنفيذية خاصة به توضح لموظفي الإدارة في الولايات كيفية تنفيذ الأمر،[٦٧] فإن دارسًا آخر يلحظ أن سياسة الإدارة الرومانية في تطبيق المرسوم في مصر وشمال إفريقيا كانت واحدة، وأن المرسوم لا بد وأنه اشتمل على الإجراء الرسمي الذي يضمن تنفيذه بواسطة رعايا الإمبراطورية.[٦٨] وهنا فإن الجملة الافتتاحية الموجهة إلى «المكلفين بالأضحيات» تشير إلى جماعة مكلفة بالإشراف على تنفيذه، وربما أن هذا التكليف كان عملاً إلزاميًا من قبيل أعمال الخدمة العامة التي كانت الإدارة تكلف بها القادرين من أبناء البلاد.[٦٩] وربما أيضًا أن هؤلاء الموظفين كانوا يتمتعون بسلطة تنفيذية Coercitio تتيح لهم، بالإضافة إلى صلاحية إصدار الشهادات، معاقبة أولئك المتقاعسين عن تنفيذه.

ويتضح من تاريخ الشهادات الذي يقع بين الثامن عشر من بؤونة [الثاني عشر من يونية][٧٠] والعشرين من أبيب [الرابع عشر من يوليو] عام (٢٥٠م)،[٧١] ومن الأماكن التي وصلت إلينا منها أن موعد وصول هذه اللجنة إلى القرى والمدن كان محددًا ومعروفًا. وعلى سبيل المثال فإن لجنة الموظفين المختصة بإصدار الشهادات في قرية ثياديلفيا كانت تضم اثنين من الموظفين هما أوريليوس سيرينوس وأوريليوس هيرماس المشار إليهما في الوثيقة المقتبسة، وقام هيرماس بالتصديق على كافة الشهادات الصادرة في القرية. كذلك فإننا نقابل الموظَّفَيْن نفسيهما في شهادة أخرى من مكان يُعْرَف باسم ثيميستيس Themistes بالقرب من يوهيميريا Euhemeria «قصر البنات حاليًا»، القريبة بدورها من ثياديلفيا، ويرجع تاريخها إلى الثالث من أبيب [السابع والعشرين من يونية].[٧٢] وهكذا فإن باستطاعتنا أن نرجح أن بعض الشهادات، التي فقدت منها الأجزاء الأولى الدالة على مكان إصدارها والتي قام هذان الموظفان بتوقيعها، ترجع إلى منطقة

---

٦٧) Knipfing, *HThR* 16, 354؛ حيث يشير إلى إمكانية إصدار Novella في مرحلة تالية لصدور المرسوم.

٦٨) Rives, *JRS* 89, 141.

٦٩) N. Lewis, *The Compulsory Public Services of Roman Egypt* (Florence: Giannelli, 1997), 33.

٧٠) Knipfing, *HThR* 16, # 6.

٧١) Knipfing, *HThR* 16, # 20؛ انظر أيضًا: Rives, *JRS* 89, 148 الذي يلحظ أن تاريخ الشهادات متأخر نوعًا ما بالنسبة لتاريخ تنفيذ المرسوم في روما؛ وهو الأمر الذي ربما يمكننا تفسيره في ضوء موسم الزراعة والحصاد في مصر.

٧٢) Knipfing, *HThR* 16, # 30.

ثياديلفيا، وبخاصة في ضوء تاريخ هذه الوثائق.[٧٣] وعلى ما يبدو فإن مسألة تشكيل اللجان، أو تحديد يوم محدد لعملها في المناطق المختلفة، لم تكن تقتصرعلى مصر فقط؛ لأن كتابات الأسقف كوبريانوس تؤكد الظاهرة نفسها في قرطاجة، كما يتضح من إشاراته إلى مشهد تقديم الأضحيات في مقالته «عن المرتدين».[٧٤] وبطبيعة الحال فإن هذا المكان ربما كان الساحة المقدسة في القرية أو المدينة أو السوق العامة، وبالتأكيد فإنه كانت تُحضر لغرض تقديم الأضحيات تماثيل بعض الآلهة وتمثال الإمبراطور.

الأمر الأخير بشأن هذه الشهادات، الذي يمكن أن يوضح الهدف من المرسوم، هو طبيعتها الرسمية. وتتضح هذه الطبيعة لأول وهلة من العبارة الواردة بالسطرين السادس والسابع من الوثيقة المقتبسة والتي تفيد أن تقديم الأضحيات كان طبقًا للأوامر الصادرة κατὰ τὰ προσταχθέντα. كذلك فإنها تتضح أيضًا من الصيغة النمطية والمتكررة في الوثائق التي تبدأ دائمًا بعبارة «إلى المكلفين [بالإشراف] على الأضحيات»، ومن كونها تنتهي بطلب موجه إلى اللجنة بتوثيق الشهادة. إن هذه الصيغة تدل على أن الوثائق كانت تعد سلفًا؛ بحيث لا يتطلب الأمر سوى توقيعها وتوثيقها من قِبَلِ الموظفين المختصين.[٧٥] وتشتمل بعض الشهادات على العبارات التقليدية التي تدل على أن صاحبها لا يعرف الكتابة وأن الوثيقة ربما كتبت بيد كاتب عمومي على سبيل المثال.[٧٦] وربما أيضًا أنه كانت تعد منها أكثر من نسخة؛ بحيث يتم الاحتفاظ بواحدة منها بواسطة الجهات الرسمية، كما يتضح من الشهادتين اللتين تحملان اسم سيدة تدعى أوريليا خاريس Aurelia Chares.[٧٧]

السمة الأخرى التي تؤكد الطبيعة الرسمية للوثائق هي الأسلوب الدقيق في تقديم صاحب الوثيقة الذي كان يُعرِّف نفسه بكافة السبل المعروفة. لقد كان مقدم الوثيقة أو مقدمتها يذكر اسم والده ومكان إقامته، وعمره، كما يذكر أيضًا الملامح الخاصة المميزة له إن وجدت. وهكذا فإن صاحب إحدى الوثائق يقدم نفسه على أنه: «أوريليوس ديوجينيس Diogenes بن ساتابوس

---

٧٣) مثل: Knipfing, *HThR* 16, # 12; 16; 40 التي يرجع تاريخها إلى الثالث والعشرين من بؤونة (السابع عشر من يونية)؛ وإلى التاسع والعشرين من بؤونة (الثالث والعشرين من يونية)؛ وإلى السابع والعشرين من بؤونة (الحادي والعشرين من يونية). وبطبيعة الحال فإنه لا يمكننا استنتاج الكثير من البرديات التي تحتفظ فقط باسم هذين الموثقين دون أية إضافات أخرى عن التاريخ أو المكان، مثل: Knipfing, *HThR* 16, # 31; 39.

٧٤) يشير: Cyprianus, *De Lapsis*, 3 إلى أن أيام تقديم الأضحيات كانت محددةً أيضًا في قرطاجة.

٧٥) Knipfing, *HThR* 16, 351 يقترح أن الموظف الذي وثق الشهادات في ثياديلفيا، ويدعى هيرماس، غير المذكور في الديباجة التي تسبق التوقيع مباشرة والذي يحمل الاسم نفسه، وإن كان لا يسوق دليلاً يثبت اقتراحه.

٧٦) Knipfing, *HThR* 16, # 2 وأيضاً: *P. Oxy.*, XLI 2990; LVIII 3929.

٧٧) Knipfing, *HThR* 16, #11, 26.

Satabous، من قرية أَلِكساندرو- نيسوس Alexandrou-Nesou، البالغ من العمر اثنين وسبعين عامًا، ولدي جرح على الحاجب الأيمن «οὐλὴ ὀφρύι δεξιᾳ».[٧٨] وفي وثيقة أخرى حرص مقدم الوثيقة على توضيح أنه ابن سيدة تدعى تايوس Taeus،[٧٩] بينما أكد مقدمو وثيقة ثالثة، وهم رجل وأخوه وزوجتاهما، على بيان أنهما يقطنان خارج بوابة المدينة (ε)ξωπυλειτῶν.[٨٠] وحرصت السيدة التي قدمت وثيقة رابعة على توضيح أنها كاهنة الإله بيتيسوخوس Petesouchos، الإله القوي الخالد المعظم، والآلهة الأخرى في ضاحية مويريس Moeris.[٨١]

وبهذه السمات الدالة على الطبيعة الرسمية لشهادات الوثنية، فإنها تتشابه إلى حدٍّ كبيرٍ مع الشهادات الرسمية التي كان يقدمها الأفراد في مصر في العصر الروماني في بعض المناسبات، مثل شهادات التعداد والضرائب. ويتجلى ذلك بوضوح من الشهادة التالية التي ترجع إلى مدينة أوكسيرينخوس، ويرجع تاريخها إلى عام ٢٤٥م، أي قبل المرسوم بخمسة أعوام.

تقول الوثيقة:[٨٢] «إلى موظفي الإحصاء في إسيوم بانجا Isieum Panga من أوريليوس أنيكيتوس بن بلوتارخوس، الموظف السابق المسئول عن نقل الثيران، وعضو مجلس مدينة أوكسيرينخوس. طبقًا للأوامر الصادرة عن أوريليوس بازيليوس الوالي السابق، فإنني أسجل لأجل تعداد البيوت... حصة الربع في المناطق الخالية الخاصة بي في قرية إيسيوم بانجا... وإنني أقسم اليمين المعتاد بين الرومان أنني لم أقدم إعلانًا مزورًا. العام الثاني [من حكم] الإمبراطور قيصر ماركوس يوليوس فيليبّوس بيوس فيلكس... أنا أوريليوس أنيكيتوس بن بلوتارخوس سلمت الإيصال وأقسمت اليمين».

ولا يقتصر وجه التشابه بين نوع الوثيقة السابقة ووثائق شهادات الوثنية على أنهما كانا استجابة لأمر صادر من الإدارة الرومانية. فبالإضافة إلى أسلوب التأريخ، يمكننا ملاحظة الديباجة الافتتاحية، وكذلك الأسلوب الذي يُعَرِّف به مقدم الوثيقة بنفسه. وفي الحالتين فإن الطلبات كانت موجهة إلى مجموعة من الموظفين المكلفين بمهمة محددة، هي موضوع الوثيقة؛ وفي الحالتين فإننا نجد أنفسنا أمام نظام بيروقراطي بالغ الدقة والتعقيد.

---

٧٨) Knipfing, *HThR* 16, #1, ll. 3–6.

٧٩) *P. Oxy*. 1464؛ Knipfing, *HThR* 16, #33, l. 4 وقارن كذلك: Knipfing, *HThR* 16, # 27, l. 3. التي قدمتها سيدة كانت والدتها تُدعى تاثيسيس (Tacsis).

٨٠) Knipfing, *HThR* 16, #2, l. 5.

٨١) Knipfing, *HThR* 16, #3, ll. 4–9 وقارن كذلك: Knipfing, *HThR* 16, # 20, ll. 4–6؛ حيث يشير صاحب الوثيقة إلى نفسه موضحًا أنه ينتمي إلى بيت أوريليوس أبيانوس (Apianus) الذي شغل منصبًا مهمًّا في الإسكندرية المدينة الشهيرة، بالإضافة إلى المناصب العديدة التي يشغلها وقت تقديم الشهادة.

٨٢) *P. Oxy*., L 3565 وراجع كذلك: Rives, *JRS* 89, 148–9 with note 79.

ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من بعض الاختلافات بين شهادات الوثنية، وبين شهادات الإحصاء وإيصالات الضرائب وغيرها من السجلات الأخرى.[٨٣] وتتضح هذه الاختلافات بشكل أساسي في موضوع الشهادة، وآلية تنفيذ المرسوم. لقد كان المرسوم صادرًا في حالة شهادات الوثنية عن الإمبراطور شخصيًّا، وربما يوضح ذلك الأمرُ السببَ في أن آلية تنفيذه كانت مختلفة نوعًا ما عنها في حالة القرارات الصادرة عن الولاة أو عن حكام الولايات. إن نصوص الشهادات بما تشتمل عليه من إشارة إلى الآلهة والأضحيات، وآلية التنفيذ، بما تتضمنه من حضور جماعيّ أمام الموظفين وتنفيذ الأمر أمامهما، ثم الحصول على الشهادة موثقة في اللحظة نفسها، جميعها أمور تنم - من ناحية - عن هدف الإمبراطور من وراء المرسوم، وتوضح - من ناحية أخرى - حرص إدارته على تحقيق هذا الهدف. وفي الحالتين فإنها - كما يذكر أحد الباحثين - تزودنا بمثال دقيق للكيفية التي كانت الإدارة المركزية تتحكم بها في حياة الناس في الإمبراطورية لتحقيق نوع من التوافق والانسجام.[٨٤] وهكذا، فليس من قبيل المبالغة أن نضيف إلى ذلك أن الشهادات أضافت بعدًا جديدًا مهمًّا، عندما وصل الأمر إلى حد التدخل بشكل مباشر في العقيدة الدينية لرعايا الإمبراطورية.

خاتمة

يتضح من المناقشة السابقة لشهادات الوثنية المصرية، بما تتضمنه من معلومات عن طقوس الأضحيات وعن آلية تنفيذ مرسوم ديكيوس وعن الطابع الرسمي للوثائق، أن الهدف من المرسوم كان محاربة الأفكار الدينية الجديدة المتمثلة في الديانة المسيحية التي انتشرت انتشارًا كبيرًا في تلك الآونة، عن طريق تأكيد ولاء رعايا الإمبراطورية للديانات الوثنية القديمة. كذلك فإنه يتضح بشكل خاص من الإشارة العامة إلى الآلهة في المرسوم، التي كانت تشمل في واقع الأمر عبادة الآلهة التقليدية وعبادة الإمبراطور، أنه لا يمكننا التمييز بين هدف «سياسي» وآخر «ديني» من ورائه، لكون هذين الجانبين متداخلين في الإشارة بشكل لا يمكن فصلهما أو تمييزهما عن بعضهما. لقد وضعت الإدارة الرومانية بإصدارها هذا المرسوم الجديد من نوعه وقتئذٍ نظامًا خاصًّا ودقيقًا لاختبار عقيدة رعاياها، ولمعاقبة من لا يدينون بديانة الدولة الرسمية وبعبادة الإمبراطور. وهكذا فإنه يمكن القول إن المرسوم كان موجهًا بشكل خاص ضد المسيحيين الذين كان رفضهم تقديم الأضحيات والقرابين للآلهة الوثنية وللإمبراطور يعني

٨٣) Rives, *JRS* 89, 150.
٨٤) Clarke, *The Cambridge Ancient History*, vol. 12, 626.

نوعًا من الهرطقة الدينية وكذلك - وهو الأهم - نوعًا من التهديد للأوضاع القائمة. وكما يتضح من نصوص الشهادات فإن الآلية المتبعة لتنفيذ المرسوم الإمبراطوري كانت تعني في الوقت ذاته القضاء على الديانة الجديدة، إما بإجبار أصحابها على تنفيذ الأمر، أو الفرار، أو التعرض للتعذيب. وعلى كافة الفروض، فإنه لم يكن هناك مجال لإحياء الوثنية عندئذٍ إلا بالقضاء على المسيحية، وهو الأمر الذي كان الإمبراطور وأفراد إدارته يعرفونه جيدًا.

كنيسة الإسكندرية في ضوء كتاب «تاريخ الكنيسة» للمؤرخ يوسيبيوس القيصري

رحاب أحمد عبد الرشيد

يوسيبيوس القيصري Eusebius of Caesarea (٢٦٤؟ - ٣٤٠م)

يعد من أهم وأبرز المؤرخين في بدايات العصور الوسطى، تولى أسقفية مدينة قيسارية Caesarea بفلسطين خلال الفترة (٣١٣ - ٣٤٠م)، وتتلمذ لبامفيليوس Pamphilius أبرز رجال كنيسة قيسارية في نهايات القرن الثالث وبدايات القرن الرابع الميلادي، وقد تعلق بأستاذه تعلقًا شديدًا حتى لقد نسب إليه أحيانًا، وعرف باسم يوسيبيوس بامفيليوس،[١] تعلم يوسيبيوس علوم عصره في قيسارية وأنطاكية؛ كالتاريخ والجغرافيا والفلك والتقويم والبلاغة مما جعله خطيبًا مفوهًا، وأصقل موهبته في الكتابة، هذا بالإضافة إلى العلوم الدينية التي تلقاها على يدي الأسقف أجابيوس Agapius، مما أهله لتولي المنصب الأسقفي كما سبقت الإشارة منذ عام (٣١٣م)، واستمر يشغله حتى وفاته عام (٣٤٠م).[٢]

شهد يوسيبيوس فترتين هامتين من أهم الفترات في تاريخ الكنيسة؛ الأولى: هي مرحلة الاضطهاد الأعظم: وهي المرحلة التي عانت فيها الكنيسة وأتباعها من الاضطهاد والتعذيب رغبة في العودة إلى الوثنية من جديد والقضاء على المسيحية، والثانية: هي مرحلة ميل الدولة إلى المسيحية في عهد الإمبراطور قسطنطين الكبير Constantine the Great (٣٠٥ - ٣٣٧م)؛ وليس هناك شك في أن ما شهده المؤرخ من أحداث، وما تلقاه من علوم كان له أبلغ الأثر في كتاباته، وذاعت شهرته وأصبح مقربًا من الإمبراطور قسطنطين، وقدم له شرحًا للكتاب المقدس في حوالي خمسين خطابًا. ومما يميز كتاباته أنه كان شاهد عيان لكثير من الأحداث التي يدونها.

---

١) Euscbius of Cacsarea, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 32.
وأشاد يوسيبيوس بأستاذه في مؤلفه، راجع كذلك: هسي، العالم البيزنطي (القاهرة، ١٩٨٤)، ٦٤، هامش ٦.

٢) محمود سعيد عمران، منهج البحث التاريخي ومصادر العصور الوسطى (الإسكندرية، ٢٠٠٦)، ٧١.

ونظرًا لتعدد كتابات يوسيبيوس فيما يخص الكنيسة وأحوالها والشئون الدينية عرف باسم «أبو التاريخ الكنسي».[٣]

ومن أهم أعمال يوسيبيوس كتابنا «تاريخ الكنيسة» *Historia Ecclesiastica* والذي يعد سجلاً كاملاً دَوَّنَ فيه يوسيبيوس تاريخًا للكنيسة منذ ظهور السيد المسيح حتى عصره.[٤] وأراد عند تدوين الكتاب - كما يقول بنفسه - أن يضع وصفًا لتاريخ الرسل القديسين، وأن يكتب تاريخًا للكنيسة والأحداث الهامة التي مرت بها، وكذلك وصف أحوال اليهود وما حدث لهم جراء مؤامراتهم على السيد المسيح. وأكد المؤرخ أنه أقدم على عمل صعب وشاق وأنه أول من يطرق هذا الباب، وسيتوخى الحذر والحقيقة قدر الاستطاعة ويلتمس المعذرة ممن يطالع الكتاب،[٥] كذلك أكد بقلمه أنه لا يعرف كاتبًا كنسيًّا تخصص في ذلك الموضوع، فاعتمد على كتابات السابقين التي وردت فيها بعض الأحداث التي يدونها والتي لم يكن هو نفسه معاصرًا لها، وبالتالي فإن كتاب يوسيبيوس يعتبر سجلاً حفظت فيه بعض أعمال المؤرخين السابقين على عهده ولم تصل إلينا، وظلت اقتباساته من أعمالهم هي ما وصل إلينا فقط، كذلك أكد أنه سوف يتحدث بالتفصيل حسبما يتوافر له من معلومات تمكن من الوصول إليها.[٦]

شغلت الإسكندرية مكانة كبيرة في كتاب يوسيبيوس «تاريخ الكنيسة»، وأفرد صفحات مطولة للحديث عنها، وعن أهلها وأحوالهم الدينية، ونلمس ذلك في مواضع كثيرة من الكتاب، كذلك أشاد بالمدينة ورجالاتها ودورها في الحياة الدينية. ومن أولى النقاط التي تعرض لها المؤرخ: دخول المسيحية مصر، وكان حريصًا على بدء حديثه بلفظة «يقولون» دليل على أنه قد نقل هذه الراوية؛ مما يدل على أمانته في حفظ الرواية ونقلها، فذكر أن القديس مرقص Saint Mark أول من أرسل إلى مصر ونادى بالإنجيل الذي كتبه، وأسس الكنائس بالإسكندرية.[٧]

ويلزمنا هنا وقفة صغيرة للتعليق على هذه المعلومات التي أوردها المؤرخ؛ إذ كان القديس مرقص وهو أحد تلاميذ السيد المسيح الاثني عشر الذين أرسلهم للتبشير بالمسيحية خارج الأراضي الفلسطينية، قد سافر إلى روما وإلى مناطق أخرى عديدة وانتهى به المطاف في النهاية

---

٣) محمود عمران، منهج البحث التاريخي ومصادر العصور الوسطى، ٧١.
٤) محمود عمران، منهج البحث التاريخي ومصادر العصور الوسطى، ٧٢.
٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book I, chap.1.
٦) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book I, chap. 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13; Book II, chap. 1, 3, 6, 7, 8.
٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book II, chap. 16.

إلى الإسكندرية عام (٥٥م)،[٨] تجول أولاً على قدميه ربما لتفقد أحوال الناس والتعرف على مدى استعدادهم لتقبل العقيدة الجديدة. ويبدو أن ما لمسه من فراغ روحي واستعداد فطري لدى المصريين عامة والسكندريين بصفة خاصة؛ جعله على يقين أنهم سوف يقبلون ما بشر به السيد المسيح، ولكنه كان يبحث عن فرصة مناسبة لإعلان بشارته، ولعل اختياره الإسكندرية لتكون أول مكان يبشر فيه بالمسيحية كان اختيارًا موفقًا؛ إذ كانت مركزًا للعلم والفلسفة والفن والأدب، واشتهرت مدرستها الفلسفية وعلماؤها واجتذبت كل من يطلب العلم والمعرفة، ولعبت الصدفة دورها لأن يبدأ مرقص في القيام بعمله؛ إذ تهالك نعله من السير وانقطع وأراد إصلاحه؛ فاتجه إلى السوق والتقى بإسكافي يدعى أنيانوس (حنانيا) Annianus، فطلب منه إصلاح النعل، وأثناء ذلك جرح إصبع الإسكافي، وتلفظ بما معناه أنه يطلب من الله النجدة، فساعده مرقص على مداواة الجرح، ثم بدأ يسأله عن الله الذي يخاطبه، وأدرك ما لدى أنيانوس من إيمان فطري.[٩]

ومن هنا بدأ مرقص في تعليمه وإخباره عن السيد المسيح وعن ولادته وافتدائه للناس، وما بشر به من تعاليم جديدة، وهكذا كان أنيانوس هذا هو أول المسيحيين واصطحب مرقص إلى بيته؛ إذ ربما رغب أنيانوس في استكمال حديثه مع مرقص بعيدًا عن الأعين، وإشراك أهل بيته في ذلك الحديث بدلاً من تبادله على قارعة الطريق، وهذا أمر لا يضمن عواقبه، وأصبح بيت أنيانوس مقصدًا لعدد من السكندريين الذين أقبلوا على هذه العقيدة الجديدة، ووجدوا فيها ما كانوا يبحثون عنه من عدالة وتطهر ومساواة وخلاص للنفوس، على عكس ما كان سائدًا في مجتمعهم الذي يعيشون فيه.وبدأت المسيحية في الانتشار، وأصبحت جلسات مرقص وأنيانوس سببًا في اجتذاب العديد إلى منزله للاستزادة من مرقص وتعاليم العقيدة والتباحث في شأنها.[١٠] ويرجع ذلك في نفس الوقت إلى الفراغ الروحي والتخبط العقائدي الذي عانى منه المصريون خلال هذه المرحلة فهم يؤمنون بالآلهة ولا يقتنعون بالسبل إليها، ولا يرفضون تعددها في ظل الظروف السائدة في ذلك الوقت، هذا عن النقطة الأولى التي ذكرها يوسيبيوس.

أما بخصوص الإنجيل الذي كتبه القديس مرقص، فلقد ظهرت الحاجة إليه عندما بدأ مرقص يبتعد مضطرًا عن الإسكندرية؛ إذ ليس هناك شك في أن تزايد أعداد المسيحيين

---

٨) السيد الباز العريني، مصر البيزنطية (بيروت، ١٩٦١)، ١١؛ وكذلك: محمود عمران، مصر في العصر البيزنطي (الإسكندرية، ٢٠٠٧)، ١٤ - ١٥.

٩) إيرِيس حبيب المصرى، قصة الكنيسة القبطية (د.ن، ١٩٩٩)، ٢٢ - ٢٤، وانظر منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية (القاهرة، ١٩٢٣)، ١٣ - ١٤.

١٠) إيرِيس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٢٥.

بالإسكندرية والاجتماعات السرية التي كانوا يعقدونها في المنازل والأماكن البعيدة عن الأنظار قد أقلقت السلطات الحاكمة، وبدأت تتوجس خيفة من أن يكون هناك شيء يدبر في الخفاء ضد السلطة، وأدركوا أن رأس الأفعى هو القديس مرقص، وأرادوا القبض عليه للقضاء على هذا التمرد أو التنظيم السري الذي لا يدركون أهدافه، لذا ألح المسيحيون على مرقص لمغادرة مصر - ولو لفترة بسيطة - حتى تهدأ الأحوال ويستطيع العودة من جديد، فاضطر مرقص إلى الهروب، ولكن دون التخلي عن مسئولياته، إذ رسم أنيانوس أسقفًا، ورسم أيضًا اثني عشر قسيسًا وسبعة شمامسة.[١١]

وإن كان هذا يدل على شيء فإنه يدل على مدى إدراك مرقص لأمانه المسئولية التي تحملها، إذ كان في البداية لا يريد ترك أصحابه في الإسكندرية؛ لأنه أدرك المصير الذي ينتظرهم، ولكن أمام شدة إلحاحهم وخوفهم عليه اضطر إلى الفرار، ربما يمكن تفسير ذلك من ناحيتين:

الأولى: إن مرقص أدرك أن عدم وجوده بينهم سوف يجعل السلطات تغض الطرف عنهم، وبالتالى لا ينالهم الأذى، ويصبحون مع عقيدتهم في أمان من الأذى والضرر.

الثانية: ربما يكون ذلك فرصة مناسبة للخروج من الإسكندرية، ونشر تعاليم المسيحية في مناطق أخرى مجاورة، وبالتالي تزداد أعداد المسيحيين، ويزداد نطاق انتشار المسيحية، وتصبح هذه المطاردة من السلطات ذات فائدة، ولعل اتجاهه إلى الخمس مدن الغربية[١٢] وبداية تبشيره بها دليل على صدق ذلك، ولكنه لم يتخلَّ عن مسئوليته أمام أصحابه في الإسكندرية؛ إذ حاول تنظيم شكل العقيدة بترسيمة الأسقف والقساوسة والشمامسة.

ولما هدأت الأمور عاد مرقص إلى الإسكندرية من جديد عام (٦١م)، وطلب منه أصحابه أن يكتب لهم تعاليمه التي نقلها إليهم في البداية شفاهة؛ وذلك لحفظها من الضياع أو التغيير حتى إذا ما انتقلت من جيل إلى جيل لا تتعرض للضياع أو التغيير، وكان لهم ما أرادوا؛ إذ دوَّن مرقص إنجيله باللغتين اليونانية والقبطية بناءً على طلبهم،[١٣] وبالتالي كان لأهل الإسكندرية الفضل الأول في تدوين إنجيل مرقص أحد الأناجيل الأربعة. كذلك وجد مرقص أن

---

١١) إيرس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٢٦.

١٢) الخمس مدن الغربية تقع في الجزء الشرقي من طرابلس الغرب المتاخمة لمصر، وتسمى باليونانية بنتابوليس، تأسست عام ٦٣٠. ق.م.
انظر: منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١١.

١٣) إيرس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٢٧.

السكندريين قد بنوا كنيسة في منطقة يقال لها بوكاليا Bocalia أي دار البقر[١٤] وذلك للتعبد، وأقاموا أمامها عددًا من المنازل لإيواء الفقراء وتقاسموا كل شيء معًا،[١٥] وللسكندريين الفضل في إقامة المكان. أما تنظيم وترتيب الكنيسة فكان صاحب الفضل الأول فيه هو القديس مرقص قبل مغادرته الإسكندرية؛ حين شكَّل السلم الكهنوتي دون حتى وجود مبنى للكنيسة.

ولكن يجب أن نشير هنا إلى نقطة هامة؛ إذ ذهب البعض إلى أن المسيحية قد عرفت طريقها إلى الإسكندرية قبل دخول مرقص إليها؛ وذلك لقرب الإسكندرية من فلسطين، ولوجود روابط مختلفة بين يهود الإسكندرية ويهود فلسطين،[١٦] ربما يكون ذلك الرأي صوابًا، ولكن إلى حدٍّ ما إذ كان عيد الفصح اليهودي قريبًا، وربما زار بعض يهود الإسكندرية القدس أثناء الاحتفالات بالعيد، وسمعوا بالأحداث التي حدثت هناك للسيد المسيح، وتعاليمه التي بشر بها، ولما عادوا إلى الإسكندرية نقلوا إلى ذويهم ما سمعوه ورأوه هناك.[١٧]

وعلى هذا يمكننا القول إن التعاليم المسيحية قد عرفت طريقها إلى الإسكندرية قبل قدوم مرقص إليها، ولكن ظلت عبارة عن روايات تتبادلها طائفة محدودة من الناس، لا علم لهم بصحتها أو خطئها، وافتقرت هذه التعاليم إلى المرشد والموجه، ولم تعرفها الإسكندرية كما ينبغي أن تكون إلا عقب دخول مرقص الإسكندرية واجتماعاته مع الناس، فتغيرت الأمور من مجرد أفكار وروايات تتبادلها الألسنة إلى دعوة جديدة لها أسس ومبادئ وتعاليم.

وارتبط بالقديس مرقص أيضًا إنشاء مدرسة الإسكندرية اللاهوتية المسيحية، وإن كان يوسيبيوس لم ينص صراحة على أن مؤسسها هو القديس مرقص، وإنما اكتفى بالإشارة إلى وجود هذه المدرسة بالإسكندرية، وأطلق عليها اسم: مدرسة المؤمنين في الإسكندرية، وذكر أنها أُنشِئت في الأزمنة القديمة للتعاليم المقدسة، وأشار أنها لا تزال موجودة حتى وقته.[١٨] والمعروف أن القديس مرقص قد أسس هذه المدرسة قبل خروجه من الإسكندرية، وأنه اختار أحد أتباعه وهو يسطس Justus رئيسًا عليها،[١٩] عرفت هذه المدرسة باسم المدرسة الكاتشيسس أي تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب، بمعنى أنها اتخذت من الحوار والمناقشات طريقًا

١٤) بوكاليا: شرقي الإسكندرية على شاطئ البحر، بالقرب من الوادي الذي كان يضم الأضرحة والمقابر، وقيل إنها سميت دار البقر؛ لأنها كانت حظيرة للثيران التي كانت قرابين للأصنام، راجع: منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٥.

١٥) إيرِس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١٥.

١٦) عطا الله أرسانيوس المحرقي، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول (د.ن، د.ت)، ٦٢؛ راجع: السيد الباز العريني: مصر البيزنطية، ٣٥.

١٧) محمود عمران، مصر في العصر البيزنطي، ١٤.

١٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book V, chap. 10.

١٩) محمود عمران، مصر في العصر البيزنطي، ١٥؛ منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٥.

لتعليم الإيمان، وتثبيته في قلوب المسيحيين وغيرهم ممن يريد الاستزادة من التعاليم المسيحية. وهدف مرقص من إنشائها أيضًا هو تقوية المسيحية والتصدي لكافة المصاعب التي تواجهها في الإسكندرية، خاصة وأن المدينة كانت مقصدًا للعلماء والفلاسفة والأدباء والفنانين الوثنيين واليهود من كافة أنحاء العالم الذين قصدوا مدرسة الإسكندرية الوثنية الفلسفية القديمة،[٢٠] ومن هنا حرص مرقص على تشييد هذه المدرسة لمواجهة مثل تلك التيارات الفكرية والتصدي إليها بالحجة والبرهان. وقد فاقت هذه المدرسة كل المدارس الأخرى التي أنشئت في المراحل التالية في مختلف أنحاء العالم؛ إذ لم تكن الدراسة فيها قاصرة على اللاهوت والمنطق والفلسفة فقط - وهي علوم وأدوات العصر - للتصدي للتيارات الوثنية، وإنما تجاوز الأمر ذلك لتدريس الطبيعة والرياضة والفلك والموسيقى وغيرها. ويرجع الفضل في نهضة هذه المدرسة إلى القائمين عليها؛ إذ تمتعت المدرسة بحسن اختيار من يديرها، ويكفينا دليلاً على هذا أن غالبية الأساقفة الذين تولوا إدارة كنيسة الإسكندرية كانوا في البداية من تلاميذ ورجال هذه المدرسة.[٢١]

تطرق يوسيبيوس بعد ذلك للحديث عن كنيسة الإسكندرية، وذكر أن أنيانوس قد تسلم إدارتها بعد وفاة مرقص الإنجيلي، وإن ذلك كان في العام الثامن من حكم الامبراطور نيرون Nero (٥٤ - ٦٨م)،[٢٢] ولكن كانت روايته مختصرة للغاية؛ إذ ذكر فقط انتقال المنصب الكهنوتي إلى أنيانوس دون أن يخبرنا ماذا حدث للقديس مرقص، وكيفية انتقال هذا المنصب إلى أنيانوس، ولكن يلاحظ أنه اهتم دائمًا وكعادته بوضع تأريخ للأحداث التي يدونها بسني حكم الأباطرة.

وعودة إلى القديس مرقص الذي يبدو أن اجتماعاته، وزيادة انتشار المسيحية، وامتناع المسيحيين عن مشاركة الوثنيين طقوسهم الدينية، وتقديم القرابين للأوثان قد أثار حفيظة الوثنيين الذين ظفروا بتأييد السلطات الحاكمة، ومن هنا بدأوا في التعدي على المسيحيين، ونالهم منهم الأذى، حتى كان الأمر يوم عيد الفصح عام (٦٨م)، واتفق ذلك مع عيد الإله سيرابيس أحد الآلهة المصرية، وكان مرقص داخل الكنيسة مع أتباعه فهجم الوثنيون على الكنيسة، وقبضوا عليه ووضعوا حبلاً في رقبته، وجروه خارج الكنيسة، وطافوا به شوارع

---

٢٠) مدرسة الإسكندرية الوثنية: أنشأها بطلميوس الأول وتخرج فيها العلماء مدة ٩ أجيال من ٣٢٣ ق.م. حتى ٦٤٠م، درس فيها الفلسفة والطب والكيمياء والطبيعة والحساب والهندسة والفلك والجغرافيا والموسيقى والتاريخ. ومن مآثر هذه المدرسة ترجمة التوراة إلى اليونانية وهي الترجمة المعروفة بالترجمة السبعينية؛ انظر: إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٣٤ - ٣٥.

٢١) منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٢٤ - ٢٥، إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٣٧، ٤٠ - ٤٢.

٢٢) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book II, chap. 24.

الإسكندرية وهو على هذه الصورة حتى تقطع لحمه، واستمر ذلك حتى المساء ثم وضعوه في السجن وعاودوا الكرة في اليوم التالي، ولكن لم يستطع تحمل ذلك وأسلم الروح.[٢٣]

ويبدو أن الإمبراطور نيرون نفسه كان هو الداعي والمحرض على مثل ذلك، ونلمس ذلك من كتابات يوسيبيوس حين ذكره بأنه أول إمبراطور أعلن العداء للديانة الإلهية.[٢٤] ولكن إن كان نيرون قد حرص على تتبع المسيحيين أو غيرهم لأسباب متعددة، فليس هناك شك أن ذلك كان دافعًا لعدد كبير من الوثنيين في الإسكندرية للانتقام من مرقص وأصحابه، ودليلنا على ذلك أنهم لم يكتفوا بما فعلوه به، وإنما أرادوا الزيادة في الانتقام بعد موته؛ حيث جمعوا كومة من الحطب وأشعلوها ووضعوا بها الجثة المهترأة. ولكن أظهرت الطبيعة غضبها، ورعدت السماء وأبرقت؛ ثم هطل المطر الذي أطفأ النيران. وربما يكون ذلك أمرًا طبيعيًا؛ إذ كان الوقت حينذاك نهاية شهر برمودة من شهور الشتاء، وتزامنت إحدى العواصف مع ذلك، وجرى تفسيره من قبيل غضب الطبيعة، وهنا استطاع المسيحيون استخراج الجثة التي لم تحترق بعد ودفنوها في كنيستهم.[٢٥]

وهكذا توفي مؤسس الكنيسة المصرية، وأول بابا للإسكندرية، وخلفه مباشرة أنيانوس الذي نال رئاسة الكهنوت على يدي مرقص نفسه، وحمل اللقب الذي استمر متعاقبًا من بعده كما سنرى، وكان أنيانوس هو أجدر المسيحيين بهذا المنصب؛ إذ سبق له أن حل محل مرقص حين خرج للتبشير في الخمس مدن الغربية وقت أن أراد الوثنيون القبض عليه، وبالتالي خلفه بعد استشهاده.

بينما كان الحديث عن ترتيب تعاقب الأساقفة على كرسي كنيسة الإسكندرية هو النقطة الثانية في محور حديث يوسيبيوس عن كنيسة الإسكندرية، فنلمس اهتمامًا واضحًا منه بذكر ترتيب جلوس الأساقفة على هذا الكرسي، وإيضاح من كان هذا الشخص وكيف شغل هذا المنصب الهام، وحدد مدة أسقفيته بدقة متناهية، وربطها كعادة مؤرخي هذه الفترة المبكرة بسني حكم الإمبراطور الجالس على العرش الإمبراطوري. واهتم أيضًا بإبراز أعمال هؤلاء

---

٢٣) عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ٦٣ - ٦٤؛ إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٢٨.

٢٤) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book II, chap. 25.

وربما يرجع ذلك أيضًا إلى طبيعة نيرون الوحشية، ورغبته في إرضاء الجماهير الغاضبة التي طلبت تقديم سبب للحريق الذي نشب في روما عام ٦٤م ، ولم يجد مستشارو الإمبراطور بُدًا من إرضائهم، وأشاروا إلى تلك الطبقات المنعزلة من المجتمع وهم المسيحيون كمسئولين عن ذلك للتخلص منهم. راجع: A.E.R. Boak, *A History of Rome to 565 A.D.* (New York, 1956), 298.

٢٥) عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ٦٤؛ إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٢٩؛ منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٥ - ١٦.

الأساقفة وجهودهم؛ لنشر تعاليم المسيحية والدفاع عنها، والتصدي لكل ما تتعرض له هذه العقيدة من مشكلات وما تحملوه من مشاق لأداء هذه المهمة على خير وجه. ودائمًا ما يذكر أن هذا المنصب كان يشغله صاحبه عن طريق الاختيار من الشعب والكنيسة مما يدل على وجود إجماع ورضا وقناعة من الجميع بأن هذا الشخص المختار هو أكفأ الأشخاص لحمل هذه الأمانة.

وعلى مدار صفحات الكتاب لم نلمس أبدًا أو نجده يسجل ولو حالة واحدة عن وجود نوع من الخلاف أو النزاع بين المسيحيين حول شخصية هذا الشخص المختار، أو حدوث أي نوع من الانشقاق أو تفضيل شخص على آخر، وإنما كان دائمًا الاختيار بإجماع الآراء. ذكر يوسيبيوس أن أول الأساقفة بعد مرقص الإنجيلي هو أنيانوس،[٢٦] وقد نجح أنيانوس في نشر التعاليم المسيحية وانضم إليه الكثير من أرباب المناصب العليا والأعيان.[٢٧]

استمر أنيانوس على الكرسي الأسقفي مدة اثنتين وعشرين سنة حتى وفاته في العام الرابع من حكم الإمبراطور دومتيان Domitian (٨١ - ٩٦م)، وتلاه على الكرسي الأسقفي أبيلوس Abilius Milius،[٢٨] تولى أبيلوس إدارة الكنيسة لمدة ثلاث عشرة سنة، حتى وفاته في العام الأول من حكم الإمبراطور تراجان Trajan (٩٨ - ١١٧م)، واختير كردونوس Cordonus لتولي إدارة هذه الكنيسة، وأكد يوسيبيوس أنه ثالث رئيس لتلك الكنيسة، وأنه ممن عمدهم القديس مرقص بنفسه.[٢٩]

كان بريموس Primus هو الأسقف الرابع الذي تولى إدارة كنيسة الإسكندرية، عقب وفاة كردونوس في السنة الثانية عشرة من حكم تراجان. وأكد يوسيبيوس على الإجماع في اختياره لهذا المنصب الكهنوتي، وهو أيضًا ممن عمدهم القديس مرقص، وله دور بارز في الوعظ والإرشاد، وله الفضل في اختيار أكفأ الرجال لوعظ وإرشاد الناس وهدايتهم،[٣٠] وعقب وفاته اختير يسطس لخلافته على الكرسي الأسقفي، وذلك في السنة الثالثة من حكم الإمبراطور هادريان Adrian (١١٧ - ١٣٨م).[٣١] والملاحظ أن يسطس هذا كان أول مدير لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية، وعيَّنه القديس مرقص نفسه في هذا المنصب، ظل يسطس على رئاسة كنيسة الإسكندرية لمدة

---

٢٦) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book II, chap. 24.

٢٧) وقد عاصر أنيانوس سبعة من القياصرة هم: نيرون، جالبا، أوتو، فيتلوس، فاسباسيان، تيتوس، دومتيان، انظر: منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٦ - ١٧.

٢٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book III, chap. 14.

٢٩) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book III, chap. 21؛ وكذلك: منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٧.

٣٠) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 1.

٣١) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 4؛ منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٢٠.

إحدى عشرة سنة، وعقب وفاته أُختير أومانيوس Eumenes ليخلفه على هذا الكرسي الأسقفي، وكان ذلك في السنة الثانية عشرة من حكم الإمبراطور هادريان، وأومانيوس أيضًا كان من تلاميذ مدرسة الإسكندرية.٣٢

استمر أومانيوس على الكرسي الأسقفي لمدة ثلاث عشرة سنة حتى وفاته، فاختير مركيانوس Marcian من بعده، واستمر يقوم بمهامه لمدة عشر سنوات إلى أن توفي، فاختير من بعده كلاوتيانوس «كلاديون» Celadion على الكرسي الأسقفي لكنيسة الإسكندرية.٣٣ وبعد أن قضى في منصبه أربع عشرة سنة توفي وخلفه أغريبينوس Agrippinus، الذي أدى واجبه ومهامه باقتدار كامل حتى وفاته بعد اثنتي عشرة سنة،٣٤ أجمع الشعب ورجال الكنيسة على اختيار يوليانوس Julian أسقفًا على الإسكندرية وذلك في السنة الأولى من حكم الإمبراطور كومودوس Commodus (١٨٠ - ١٩٢م)، واستمر يدير شئون الكنيسة لمدة عشر سنوات حتى وفاته.٣٥ وقد اهتم يوليانوس بوضع سير لأسلافه البطاركة لتخليد ذكراهم، وحمايتها من النسيان أو الضياع.٣٦

اختير ديمتريوس «الكرام» Demetrius ليكون رئيسًا لأساقفة الإسكندرية في السنة العاشرة من حكم كومودوس، وظل على الكرسي الأسقفي لمدة ثلاث وأربعين سنة كاملة،٣٧ فحاز المنصب هيراكلاس «ياروكلاس» Heraclus الذي كان يشغل منصب مدير مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، وذلك في السنة العاشرة من حكم الإمبراطور الإسكندر Alexander (٢٢٣ - ٢٣٥م).٣٨ وعقب أن توفي هيراكلاس بعد أن خدم الكرسي الأسقفي بأمانة لمدة ست عشرة سنة، اختير ديونيسيوس Dionysius لرئاسة الكرسي الأسقفي السكندري وذلك في العام الثالث من حكم الإمبراطور فيليب العربي Philip (٢٤٤ - ٢٤٩م)،٣٩ وكان ديونيسيوس أيضًا مديرًا للمدرسة اللاهوتية بالإسكندرية ومن بين تلاميذها أيضًا من قبل. ونلاحظ أن يوسيبيوس نفسه كثيرًا ما استعان بكتابات ورسائل ديونيسيوس الذي كان معاصرًا له، وذكر أنه سوف

٣٢) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 5.
٣٣) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 11.
٣٤) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 19.
٣٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book V, chap. 9.
٣٦) منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٢٢.
٣٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book V, chap. 22؛ وعلى الرغم من بساطة ديمتريوس الذي كان يعمل كرامًا، فإننا نجد أنه اجتهد في تحصيل العلم الديني والدنيوي من أساتذة مدرسة الإسكندرية ليكون جديرًا بالمنصب الذي ناله، للمزيد انظر: إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٤٩.
٣٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 26, 29.
٣٩) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 35؛ وراجع: إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٨٠ - ٨١.

يستعين بها كثيرًا ويعتمد عليها فيما يرويه عن شئون عصره المختلفة، ونص على ذلك صراحة في كتابه.[٤٠]

توفي ديونيسيوس في السنة الثانية عشرة من حكم جاليونس Gallienus (٢٦٠ - ٢٦٨م)[٤١] بعد أن استمر على الكرسي الأسقفي سبع عشرة سنة، خلفه مكسميوس Maximus[٤٢] الذي كان أيضًا من تلاميذ مدرسة الاسكندرية وظل على الكرسي الأسقفي لمدة ثماني عشرة سنة حتى وفاته. وتم اختيار ثيوناس «ثاؤنا» Theonas ليخلفه واستمر على الكرسي لمدة تسع عشرة سنة،[٤٣] وإليه يرجع الفضل الأول في تشييد الكنيسة الثانية في الإسكندرية والتي أطلق عليها اسم والده الإله (ثيؤتوكوس)، وهي أول بناء ضخم يشيد لكنيسة بعد أن استقرت العقيدة في نفوس المصريين، وكان بناءً قائمًا بذاته شيد خصيصًا لذلك الغرض،[٤٤] ثم خلفه بطرس Peter، وهو البطريرك السابع عشر على الإسكندرية، وأيضًا من تلاميذ مدرسة الإسكندرية اللامعين، ظل يمارس مهام المنصب الأسقفي لمدة اثنتي عشرة سنة كاملة حتى تم القبض عليه وأعدم، واعتبر هو خاتم شهداء عصور الاضطهاد الديني.[٤٥]

على أن الحديث عن الاضطهادات الدينية وشهدائها في الإسكندرية كان هو المحور الثالث في حديث مؤرخنا يوسيبيوس عن الإسكندرية وأحوال المسيحيين بها والكنيسة. تلك الاضطهادات التي شنها الوثنيون على المسيحيين، والتي كانت ترجع في المقام الأول لأسباب خاصة بالنواحي السياسية، ثم تأتي النواحي العقائدية في المقام الثاني؛ إذ كان تقديم القرابين والسجود لتماثيل الأباطرة في المعابد الوثنية هي المعيار الحقيقي لضمان ولاء شعوب الولايات لذلك الجالس على العرش الإمبراطوري، بينما يعد الامتناع عن ذلك أو حتى التقصير فيه معناه خلع رداء الطاعة، وبداية لفقدان الهيبة الإمبراطورية وسلطتها على الولايات. ولكن يجب أن نذكر هنا أن هذه الاحتكاكات والاضطرابات الناجمة عن الامتناع عن تقديم القرابين لتمثال الإمبراطور أو للآلهة الوثنية التي ترعاها الإمبراطورية، لم تبدأ وقت أن ظهرت المسيحية وزاد عدد أتباعها، ورفضوا أداء تلك الطقوس الوثنية التي تتنافى مع جوهر العقيدة الجديدة.

---

٤٠) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book III, chap. 28; B. 7, chap.1.

٤١) حكم جاليونس في الفترة من ٢٦٠ - ٢٦٨م منفردًا، وهي عبارة عن ثماني سنوات فقط، ولكن اعتاد المؤرخون أن يدرجوا فترة حكم أخرى مشتركة بينه وبين والده فاليريان حتى أُسِرَ عام ٢٦٠م، وهي الفترة من ٢٥٣ - ٢٦٠م، وتولى جاليونس العرش منفردًا عام ٢٦٠م، ومن هنا كان تأريخ يوسيبيوس أن جاليونس حكم لمدة خمس عشرة سنة.

٤٢) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 28, 39؛ إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١١٣.

٤٣) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 32.

٤٤) إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١١٦.

٤٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 32؛ إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١٢٠ - ١٢١.

وقد سجل يوسيبيوس أن هذه الاضطرابات كانت تجتاح الإسكندرية منذ فترة مبكرة؛ إذ حدث في عهد الإمبراطور كايوس «كاليجولا» Gaius (٣٧- ٤١م) وبالتحديد في عام (٣٨م). وبعد فترة قصيرة من اعتلاء الإمبراطور للعرش ثارت الفتنة في الإسكندرية بين طوائف سكانها من اليهود واليونانيين؛ حيث إن أبيون Apion وهو يوناني الأصل وكان من المعادين لليهود، قد تطاول بالسب على اليهود في الإسكندرية واتهمهم بالتقصير في تقديم فروض الولاء اللازمة للإمبراطور كايوس، وكان يهدف من وراء ذلك استثارة الإمبراطور على اليهود، لذا تصدى له فيلو Philo الذي كان أحد اليهود السكندريين للدفاع عن بني جلدته ضد افتراءات الوثنيين السكندريين، ويبدو أن ذلك آثار غضب الإمبراطور الذي رفض في البداية دفاع فيلو الذي أنكر تلك التهم التي وُجِّهت إلى اليهود، ولكن ظل الإمبراطور على عناده وقرر الانتقام من يهود الإسكندرية، إلا أن الوقت لم يمهله لتحقيق ذلك، وعاد الوفد اليهودي إلى الإسكندرية حاملاً معه ضغائن الإمبراطورية ضد بني جلدته.[٤٦]

وهكذا نلمس أن المسألة في البداية كانت ذات شكل سياسي وتحولت إلى خلاف آخر اتخذ الشكل الديني بين اليهود والوثنيين، واستغله كل طرف لتحقيق مصالح شخصية على حساب الطرف الآخر، وإن كان هذا يدل على شيء فإنه يدل على أن بذور الخلاف والأحقاد كانت موجودة منذ البداية وبصورة طبيعية، فماذا يكون الحال حين تظهر عقيدة ومبادئ دينية جديدة تدعو إلى وحدانية الله، وعدم السجود للأوثان ويصبح لها أتباع وأنصار يزدادون يومًا بعد آخر.

على أن الاضطهاد الحقيقي الذي واجهه المسيحيون أصحاب العقيدة الجديدة - حسب رواية يوسيبيوس - كان على يد الإمبراطور نيرون؛ إذ ذكر أنه قد بدأ سلسلة قاسية من الإجراءات التي من شأنها محاربة ديانة إله الكون، كذلك كان أول إمبراطور أعلن العداء للديانة الإلهية، وأرجع يوسيبيوس ذلك إلى طبيعة نيرون القاسية، وعدم اتزانه العقلي حتى إن أمه وإخوته وزوجته وأقاربه كانوا من أوائل ضحاياه الذين تفنن في اختراع طرق بشعة للتخلص منهم، كذلك كان من جملة ضحاياه القديسان بولس Paul وبطرس Peter، في روما،[٤٧] كذلك كان القديس مرقص في الإسكندرية من ضحايا اضطهادات نيرون؛ إذ أرسل

٤٦) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book II, chap. 5,6; D.R. Dudley, *The Civilization of Rome* (New York, 1962)؛ محمود عمران، مصر في العصر البيزنطي، ٨ - ٩.

٤٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book II, chap. 25؛ وقد أصدر نيرون تشريعًا عام ٦٤م حظر بموجبه اعتناق المسيحية على رعايا الإمبراطورية، ومن يخالف ذلك يتعرض للعقاب، فكثرت ضحايا هذه الاضطهادات التي لم تفرق بين شخص وآخر، راجع: S. Painter, *A History of the Middle Ages* (New York, 1954), 11.

إلى واليه على الإسكندرية بضرورة التخلص منه. وكانت الأمور - كما سبقت الإشارة - على أشدها بين الوثنيين والمسيحيين، فاتخذوا من اضطهادات نيرون وقتله للمسيحيين في روما وخارجها حجة للتخلص من القديس مرقص، وكان انتقامهم منه على أبشع صورة.[٤٨]

ولكن على الرغم من تعرض المسيحيين لبعض أنواع الاضطهاد والقسوة من جانب السلطات الحاكمة، فإن البعض يذكر أن كنيسة الإسكندرية نعمت خلال الفترة الأولى خاصة في القرنين الأولين للميلاد بسلام شامل، ولم يعكر صفوها شيء إلا بعد ذلك حين اندلعت موجات أشد قسوة وعنف من الاضطهاد.[٤٩]

وإن كنا نساند هذا الرأي فإنه يمكن تفسيره من منطلق أن هذه الاضطهادات كانت محلية ولم تكن عامَّة، أي أنها اندلعت في أماكن معينة، على حين نعمت أماكن أخرى بالهدوء والسلام، كذلك كانت هذه الاضطهادات مرتبطة بوجود بعض الأشخاص على العرش، وانتهت بمجرد نزولهم عنه. وقد أعطانا يوسيبيوس بنفسه دليلاً على هذا فيما دونه في كتاباته.[٥٠]

أشار يوسيبيوس أيضًا إلى اضطهاد آخر للمسيحيين في عهد الإمبراطور دومتيان، ولكنه عدل عن هذا الاضطهاد في نهاية الأمر، وأمر بوضع حد لاضطهاد الكنيسة، ولكنه لم يُشِر إلى أي اضطهاد أصاب المسيحيين في مصر أو الإسكندرية،[٥١] ولعل هذا يدل على ما سبقت الإشارة إليه من أن الاضطهاد لم يكن عامًّا، وإنما كان محليًّا. وقد ذكر البعض أن الإمبراطور دومتيان قد طرد ميليوس من الكرسي الأسقفي السكندري وشتَّتَه،[٥٢] ولكننا لم نجد لذلك صدًى أو دليلاً في كتابات مؤرخنا.

وثالث تلك الاضطهادات هي اضطهاد الإمبراطور تراجان، ويشهد يوسيبيوس أنه كان نتيجة ثورة عارمة، وأن الاضطهاد عمَّ مناطق كثيرة إلا أنه لم يحددها بعينها، ولكنه ذكر كثرة عدد الشهداء. وذكر أن أحد أصدقاء الإمبراطور وهو بلينيوس سكندس Plinius Secundus قد توسط لديه للتخفيف مما يعانيه المسيحيون، وأرسل إليه رسالة ذكَّره فيها بكثرة عدد الذين قتلوا بسبب إيمانهم، وأنهم لم يقترفوا شيئًا ضد الشرائع، كذلك فهم لا يفعلون شيئًا

---

٤٨) مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي (القاهرة، د. ت)، ٦٠؛ وراجع كذلك: عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ٧١.
٤٩) إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١٣٣؛ العريني، مصر البيزنطية، ١٢.
٥٠) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book III, chap. 17; see also: Boak, *A History of Rome to 565 A.D.*, 396.
٥١) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book III, chap. 17, 20؛ وكذلك راجع: العريني، مصر البيزنطية، ٣٤؛ مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ٦٠.
٥٢) منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٧.

سوى الاستيقاظ مبكرًا في الصباح وتلاوة بعض التراتيل، ويمتنعون عن الجرائم، ولا يفعلون شيئًا سوى رفض تقديم الذبائح للأوثان. وبالتالي ليس هناك خوف منهم أو داعٍ لتتبعهم بهذه الطريقة الوحشية، وشهد يوسيبيوس أن الاضطهاد كان محليًّا، وأن الإمبراطور قد اقتنع بكلام بلينوس، وتوقفت موجة الاضطهاد وتعقب المسيحيين، ولكن من يجدوه منهم يعاقب، كذلك أوضح يوسيبيوس أن بعض حكام الولايات كانوا يتآمرون ضد المسيحيين ويتخذون الذرائع والحجج لملاحقتهم.[٥٣]

ويذكر البعض أن رئيس أساقفة الإسكندرية كردونوس كان من ضحايا اضطهادات تراجان، وأن الوالي الروماني بالإسكندرية كان هو المحرض على ذلك؛ إذ سأله لماذا لا يعبدون الآلهة الرومانية مع إلههم، فرد عليه كردونوس أنه لا يسجد هو والمسيحيون لإله آخر، ومن هنا قتل لأنه رفض الاشتراك في عبادة الإمبراطور.[٥٤] والحقيقة أن يوسيبيوس لم ينص صراحة على أن كردونوس قد استشهد في هذا الاضطهاد وإنما يقول فقط إنه مات، ولكن من هول الاضطرابات التي يتحدث عنها يوسيبيوس، وما جرى في الإسكندرية من فتن واضطرابات في عهد تراجان يمكن تصديق الرواية السابقة.[٥٥]

ويمكن تفسير ما جرى من اضطهاد في الإسكندرية للمسيحيين في ضوء ما جرى من اضطهاد لليهود الخارجين عن الطاعة فيها.

أما أشد تلك الاضطهادات قسوة وعنفًا، فهو ذلك الاضطهاد الذي شنه الإمبراطور سبتميوس سفيروس Septimius Severus (١٩٣ – ٢١١م). ويبدو أن هذا الاضطهاد كان راجعًا إلى قدوم الإمبراطور إلى مصر وتجواله فيها حتى الجنوب، وربما دهش من الانتشار اللامتوقع للمسيحية، وخشي أهالي مصر من المسيحيين وكثرة أعدادهم خوفًا من تمردهم على الإمبراطورية، فأصدر أوامره إلى واليه بأن يتخلص من هذا الدين وأتباعه. وتبدو الصرامة في أوامر الإمبراطور؛ إذ اشتد الوالي ليتوس Letous وجعل الاضطهاد عامًّا، إلا أن الإسكندرية قد أصابها الضرر الأكبر لدرجة أن المدرسة اللاهوتية أغلقت أبوابها وتشتت تلاميذها.[٥٦]

---

٥٣) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book III, chap. 32, 33.

٥٤) منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٨؛ مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ٦١.

٥٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 1, 2؛ وعن اضطرابات الإسكندرية، انظر: محمود سعيد عمران، مصر في العصر البيزنطي، ٢٢ – ٢٣.

٥٦) منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٥٠ – ٥١.

وقد ذكر يوسيبيوس أنه بمجرد بدء الاضطهاد قدمت الكنائس أبطالاً بشهادات مجيدة خاصة في الإسكندرية، وأنهم صبروا على ألوان العذاب المختلفة، واستقبلوا الموت بشجاعة بالغة، كذلك قدم أسماءً لامعة قدمت حياتها فداءً لعقيدتها الدينية التي أبت التراجع عنها.[٥٧] كذلك ذكر أن والي الإسكندرية ودعاه أكيلا Achilles كان يعطف على هؤلاء المسيحيين، ورق قلبه للشهداء سواء ممن يعرفهم أو لا يعرفهم، مما يدل على قسوة الاضطهاد وضراوته حتى إن الوثنيين قد تأثروا بذلك.[٥٨]

أوضح يوسيبيوس أيضًا أن هذا الاضطهاد لم يكن قاصرًا على فئة بعينها؛ إذ شمل الرجال والنساء على حدٍّ سواء. ومن أشهر النساء الذين راحوا ضحية هذا الاضطهاد كانت امرأة تدعى بوتامينا Potamiaena التي رفضت التخلي عن عقيدتها وتعرضت للأذى مع أمها وتدعى مارسيللا Marcella؛ إذ حاول الوالي أن يرجعها عما هي فيه من عناد، إلا أنها أصرت على إيمانها، وأجابت إجابة اعتبرها غير لائقة؛ فصدر الحكم بإعدامها، وأثناء ذلك ساقها أحد الجنود ويدعى باسيليدس Basilides الذي أشفق عليها وأبعد عنها الجموع الثائرة، ولما رأت منه ذلك شكرته وأبلغته أنها ستتوسل إلى ربها من أجله، ويبدو أن ما رآه الجندي من ثباتها وإيمانها قد جعله يتحول إلى المسيحية بعد استشهادها، ودفع هو الآخر حياته ثمنًا لعقيدته.[٥٩] وبذل الكثيرون أيضًا دماءهم ثمنًا لمسيحيتهم؛ ومنهم ديمتريوس نفسه رئيس أساقفة الإسكندرية الذي نُفِيَ إلى أوسيم وتوفي هناك، وإن كان يوسيبيوس لم يذكر ذلك، وإنما ذكر فقط وفاة ديمتريوس.[٦٠]

ويلي ذلك الاضطهاد اضطهاد آخر أشد قسوة، وهو اضطهاد الإمبراطور دكيوس Decius (٢٤٩ - ٢٥١م)، وكان الدافع له هو الحقد على سلفه الإمبراطور فيليب العربي الذي عطف على المسيحيين.[٦١] وقد عانى رجال الدين والعلماء بصفة خاصة من هذا الاضطهاد، حتى إن الأسقف ديونيسيوس كان من أشهر من عانوا من تلك البلايا؛ إذ نقل يوسيبيوس حرفيًّا رسائل ديونيسيوس نفسه إلى أحد أصدقائه ويدعى جرمانوس Germanus والتي يصف فيها ما لاقاه من تعذيب، وما تعرض له من أذى جعله يهرب بعد أن لزم بيته فترة، ولكنه أدرك الخطر الذي

---

٥٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 1.
٥٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 3.
٥٩) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 6؛ وانظر منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٥١ - ٥٢.
٦٠) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 26؛ وراجع: عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ١٤٥، ١٦٠.
٦١) محمود عمران، مصر في العصر البيزنطي، ٣٣.

يحيط به فحاول الهرب، ولما أُلقي القبض عليه تمكن أتباعه من الإيقاع بالجنود، وتمكن هو من الهرب، واختفى سرًّا حتى انتهاء ذلك الاضطهاد، وتمكن من العودة من جديد إلى الإسكندرية.[٦٢]

كذلك أورد يوسيبيوس نسخة من رسالة الأسقف ديونيسيوس إلى صديقه فابيوس Fabius أسقف أنطاكية، والتي وصف له فيها ما تعرض له شهداء الإسكندرية على أيدي رجال الإمبراطور. وذكر أن الاضطهاد - كما سبقت الإشارة - شمل الرجال والنساء على حدٍّ سواء، ولم يذكر الرب سوى واحد فقط، هذا خلافًا عن نهب البيوت وتخريب محتوياتها، وآلاف المسيحيين الذين اضطروا للفرار والهرب إلى البراري والجبال، وقاسوا أهوالاً أشد من التعذيب حين تعرضوا للجوع والعطش والبرد واللصوص والوحوش.[٦٣]

ولم يكن اضطهاد دكيوس هو المحنة الوحيدة التي تعرض لها ديونيسيوس، وإنما بعد فترة هدوء للاضطهادات تمكنت فيها الكنيسة من تنظيم شئونها، ارتقى الإمبراطور فاليريان Valerian (٢٥٣ - ٢٦٠م) عرش الإمبراطورية لتبدأ موجة جديدة من الاضطهادات قاسى منها المسيحيون. وقد يبدو ذلك غريبًا؛ إذ كان الإمبراطور الجديد في بداية عهده لطيفًا نحو المسيحيين وعاملهم معاملة طيبة، حتى من أعلن صراحة مسيحيته لم يتعرض للأذى، وأظهر لهم من الود والكرم ما جعل بيته وبلاطه يعج بالمسيحيين دون أن يخشوا شيئًا، إلا أن أحد المجوس المصريين قد أوعز إليه أن كل الكوارث التي تحيط بالإمبراطورية تعود إلى عدم رضا الآلهة، بسبب عطف فاليريان على المسيحيين؛ مما أدى إلى تغيير سياسته معهم تمامًا، فأمر بقتل كبار رجال الدين المسيحيين ومصادرة أموالهم، ومنع الفرسان المسيحيين من التمتع بكافة حقوقهم المدنية.[٦٤]

وأورد يوسيبيوس نسخة من خطاب ديونيسيوس إلى الأسقف جرمانوس والتي كانت ردًّا على الطعن فيه؛ إذ قبض عليه أمليانوس والي مصر مع مجموعة من زملائه من رجال الدين، ودارت بينهما مناقشات كان من نتيجتها أن نفي ديمتريوس إلى ليبيا، واستمر في منفاه حتى كان

---

٦٢) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap.39, 40؛ وعن ضراوة اضطهادات دكيوس، راجع: A.H.M. Jones, *Constantine and the Conversion of Europe* (London, 1948), 33–44.

٦٣) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 41, 42؛ وانظر: العريني، مصر البيزنطية، ٢٦ - ٢٧.

٦٤) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 10؛ وكذلك: مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ٦٢.

عهد الإمبراطور جالينوس عقب أسر الفرس لفاليريان، والذي عدل عن الاضطهاد، وأصدر أوامره بإبعاد الأذى عن مراكز العبادة المسيحية.[٦٥]

إلا أن الاضطهاد الأخير الذي عانى منه المسيحيون في مصر، والذي كان عامًّا وشاملاً فهو في عهد الإمبراطور دقلديانوس Diocletian (٢٨٤ - ٣٠٥م)، الذي يعد من أعنف وأقسى الاضطهادات، راحت ضحيته أعداد ضخمة من المسيحيين في مصر عامة، وفي الإسكندرية بصفة خاصة، لدرجة أن المسيحيين أطلقوا على عصر دقلديانوس اسم عصر الشهداء، اتخذوا من عام ٢٨٤م وهي السنة التي ارتقى فيها دقلديانوس العرش بداية للتقويم القبطي المعروف بتقويم الشهداء، وسجل يوسيبيوس أن ما أصاب المسيحيين كان نتيجة للتراخي والكسل الذي أصابهم؛ لأنهم نعموا بالحرية والسكون فترة من الزمن، وأن المنازعات والغيرة والعداوة قد وجدت طريقها إليهم.[٦٦]

بدأ الاضطهاد في العام التاسع من حكم دقلديانوس، وأُصدرت فيه الأوامر بهدم الكنائس وحرق الكتب المقدسة، وطرد أصحاب المناصب الكبرى من وظائفهم إذا أصروا على تمسكهم بالمسيحية، وإن كان قد سبق ذلك أوامر بأن يُلقَى برؤساء الكنائس في السجن، ويجبروا على تقديم القرابين للأوثان بأية طريقة ممكنة، والحقيقة أنهم تحملوا من التعذيب والآلام ما لا يطيق بشر. ووصف يوسيبيوس بدقة آلات التعذيب المستخدمة، وكيفية استخدام المعذبين لها، وكان الجنود وقادة الجيش هم من أوائل الفئات التي صَبَّ عليها جامَّ غضبه، إذ خُيِّروا بين ترك مسيحيتهم ووظائفهم بل والموت أحيانًا، وقدم الكثيرون أرواحهم فداءً لدينهم.[٦٧]

ولقد كان يوسيبيوس نفسه شاهد عيان لهذه الأحداث حسبما دوَّن بقلمه؛ إذ ذكر: «ونحن أنفسنا كنا حاضرين عندما تمت هذه الحوادث، ودَوَّنَّا قوة مخلصنا يسوع الإلهية التي ظهرت بقوة في الشهداء».[٦٨] وعلى الرغم من الإجراءات الشديدة والتحذيرات التي تلقاها بعض هؤلاء المسيحيين من أصحاب المناصب الرفيعة سواء المدنية أو الدينية أو العسكرية من ضرورة إنكار المسيح واتباع السلطات الحاكمة، فإنهم فضلوا الموت على ذلك، ولم تزدهم تلك الإجراءات إلا صلابة وإصرارًا على الإيمان، وبالتالي كان التعذيب والاضطهاد دافعين لزيادة التمسك بالمسيحية،

---

٦٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap, 11, 13؛ راجع: إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٩٣ - ٩٥.

٦٦) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VIII, chap. 1؛ وانظر: مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ٣٢؛ كذلك: عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ٢١٣.

٦٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VIII, chap. 3, 4, 8؛ والعريني، مصر البيزنطية، ٤١.

٦٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VIII, chap. 7.

ولم يكونا أبدًا وسيلة للتخلي عنها. وأورد يوسيبيوس أمثلة عديدة لذلك، وذكر أشخاصًا بعينهم ومنهم فيلورومس Philoromus الذي كان يشغل ما يعرف الآن بوزير المالية في الحكومة بالإسكندرية، وكذلك فيلياس Phileas الأسقف، وإن كان أبرزهم هو بطرس رئيس أساقفة الإسكندرية، وهو المعروف باسم بطرس خاتم الشهداء.[٦٩]

ولم تهدأ الأمور إلا بوفاة دقلديانوس وخليفته من بعده الذي استمر في الاضطهاد وذلك في عام ٣٠٦م، واعتلاء قسطنطين الكبير العرش، وبداية صفحة جديدة مع المسيحيين،[٧٠] وإن كانت الأمور ظلت متأججة بعض الشيء حينما اختير ماكسنتيوس Maxentius حاكمًا على الجزء الغربي، فاستمرت الاضطهادات فترة، حتى انتصر قسطنطين على أعدائه جميعًا، وأصبح إمبراطورًا أوحدًا على الإمبراطورية بكاملها؛ حينذاك عم السلام وانتصرت المسيحية.[٧١]

بينما كان الحديث عن بعض الشخصيات اللامعة التي كان لها دورها في نشر العقيدة المسيحية والدفاع عنها، وكذلك أهمية دور رجالات الكنيسة الذين تولوا رئاستها في تدوين أخبار المبتدعين والهرطقات، والفصل في النزاعات الدينية سواء داخل مصر أو خارجها، هو المحور الرابع لحديث يوسيبيوس عن الإسكندرية وكنيستها.

أولى تلك الهرطقات التي وردت في كتاب مؤرخنا هي هرطقة باسيليدس السكندري Pasilides، الذي دون ما يزيد عن عشرين كتابًا عن الإنجيل، واخترع لنفسه أسماءً لبعض الأنبياء، وأكل من الذبائح التي تقدم للأوثان، كذلك ارتد عن المسيحية في بعض فترات الاضطهاد، ولكن سرعان ما تصدت الكنيسة لمثل هذه الأفكار بتقواها وبساطتها وعفتها، ودافعت ليس بالمناظرات الشفهية فقط، وإنما بالكتابات أيضًا، ومن أشهر هؤلاء الكتاب كان هيجسبوس Hegesippus.[٧٢]

٦٩) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VIII, chap. 9, 10, 12, 13؛ وعن اضطهادات دقلديانوس، راجع: A.H.M. Jones, *The Later Roman Empire (284-602)*, 3 vols 1-3 (Oxford, 1964), vol. 1, 7ff.

٧٠) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VIII, chap. 13؛ إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١٢٣ وما يليها؛ منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ١٧٧ - ١٧٨.

٧١) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VIII, chap. 14; Book IX, chap. 6, 9; Book X؛ وانظر: مراد كامل، حضارة مصر في العصر القبطي، ٦٢.

٧٢) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book IV, chap. 7, 8؛ والحقيقة أننا هنا لن نورد ما نوقش في تلك الهرطقات؛ لأنها آراء دينية لا تمت بصلة لجوهر الموضوع الذي نحن بصدد الحديث عنه، وإنما أوردنا أسماء هذه الهرطقات فقط دون الدخول في تفاصيلها؛ للتأكيد على دور الكنيسة في التصدي لمثل تلك البدع التي كادت أن تعصف بالكيان المسيحي.

كذلك تحدث عن هرطقة بيريلوس Beryllus الذي حاول إدخال آراءٍ غريبة على العقيدة خاصة بالسيد المسيح، وكيف تصدى له رجال مدرسة الإسكندرية اللاهوتية بالحجة والبرهان.[٧٣] وتصديهم أيضًا لما يعرف ببدعة الألكسسيين Elkesaites الذين قبلوا بأجزاء معينة من الكتاب المقدس، وأنكروا أجزاءً منه، ويبرزون بعض الكتابات الخاصة بهم، ويعتقدون أن من يسمعها ويؤمن بها ينال مغفرة من خطاياه.[٧٤] وهكذا نجد أن يوسيبيوس أبرز أيضًا دور رجال مدرسة الإسكندرية اللاهوتية في التصدي لهذه الخرافات، ودحض أكاذيب أصحابها.

تعرض أيضًا لحديث عن هرطقة سابيلوس Sabellius، الذي كان أسقفًا للخمس مدن الغربية، تلك الهرطقة التي انتشرت وسادت وقت ظهورها، والتي تضمنت شكوكًا في المسيح، وقصورًا في معرفة الروح القدس، والتي تسببت في إحداث تخبط بين الناس. وقد تصدى الأسقف ديونيسيوس بنفسه لهذه الهرطقة؛ إذ أدرك مدى خطورتها، ووضع فيها العديد من الرسائل لهداية المسيحيين إلى الطرق القويم.[٧٥] تصدى ديونيسيوس أيضًا لبدعة نيبوس Nepos أسقف الفيوم وناقشه في آرائه،[٧٦] وأيضًا لبدعة بولس السميساطي Paul of Samosata، وإن كان لم يحضر بنفسه المجمع الذي عقد في مدينة أنطاكية لبحث هذا الأمر؛ نتيجة تقدمه في السن، وإنما أرسل إليهم رسالة للرد على كل هذه الخزعبلات.[٧٧]

أبرز يوسيبيوس أيضًا دور أساقفة الإسكندرية في التوصل إلى اتفاق حين ظهر النزاع والخلاف حول تحديد تاريخ عيد الفصح؛[٧٨] إذ اشترك ديمتريوس رئيس أساقفة الإسكندرية مع أساقفة روما وأنطاكية وغيرها في عدة مجامع. وتم التوصل في النهاية بأن عيد القيامة يوم الأحد ولا يحل الصوم قبله، إذ تمكن ديمتريوس من وضع الحساب الخاص بتحديد عيد القيامة، وهو الحساب المعروف بالحساب الأبقطي ولا يزال معمولاً به في الكنيسة الشرقية حتى الآن.[٧٩]

---

٧٣) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 33.

٧٤) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 33؛ وانظر: إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٥٤.

٧٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 6, 7؛ راجع: منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٦٨.

٧٦) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 25؛ وإيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية ٧٨ - ٧٩.

٧٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 27؛ وانظر: إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٩٥ - ٩٦؛ منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٦٨.
والثابت أن رجال الدين لم يقسوا في معاملة هؤلاء الهراطقة، وإنما اتخذوا من المناقشات والمناظرات سبيلاً للوقوف على الحقيقة، وكثيرًا ما امتدحوا جهود هؤلاء المفكرين، واتبعوا طريق الإقناع والتفسير لمعاملة هؤلاء الخارجين عن الطاعة والإجماع حينذاك. وسرعان ما أعلن الكثيرون التوبة حين أدركوا مدى خطئهم، إذن فقد تعامل رجال الدين معهم بما يتناسب مع مكانتهم ومهامهم الروحية، وليس هناك شك في أن هذه الوسيلة قد أتت أكلها في أغلب الأحيان.

٧٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book V, chap. 23, 24, 25.

٧٩) عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ١٢٣؛ إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٤٨.

وتطرق يوسيبيوس للحديث عن نقطة غاية في الأهمية، وهي موقف الكنيسة من المرتدين عن المسيحية بسبب الاضطهاد؛ إذ بلغ من قوة الاضطهاد - كما سبقت الإشارة - أن البعض لم يتحمل واضطر تحت قسوة الظروف أن يرتد عن المسيحية، وينكر المسيح ويذبح للأوثان، نجاةً بحياته من الخطر، وكان ذلك بدافع الظروف، ولكن لما انقشعت هذه الأزمة، أراد هؤلاء المرتدون العودة من جديد إلى حظيرة المسيحية، مما سبب إثارة داخل الصفوف المسيحية، فماذا يكون موقف الكنيسة من هؤلاء التائبين، وما العقوبات التي تطبق عليهم جزاء ما اقترفوا، وما الموقف من إعادة عماد التائبين، أوضح يوسيبيوس تمامًا موقف الكنيسة من هؤلاء الناس، وما هي الجزاءات التي وضعت لهم للتكفير عن الحنث بإيمانهم كذلك، أوضح أنه لا يجب إعادة معمودية هؤلاء التائبين.[٨٠] إذ أوصى ديونيسيوس رئيس أساقفة الإسكندرية بقبول توبة العائدين إلى الإيمان بعد نكرانه؛ إذ يلزم عليهم الاستغفار؛ لأن رفضهم بين صفوف المسيحيين معناه تحدي الرحمة وقلب النظام، وأرسل العديد من الرسائل إلى رعاة الكنائس يطالبهم فيها بذلك، وظهرت الروح المسيحية الحقة في هذه الرسائل.[٨١]

ونلمس أيضًا دورًا لرجال كنيسة الإسكندرية خاصة ديونيسيوس في حسم بعض القضايا الهامة خارج مصر، والتي أخذ فيها برأيه وأنهى الخلاف، وتمثل ذلك في حسم النزاع الذي نشب في روما بين نوفاتوس Novatus، وكرنيليوس Cornelius.[٨٢] والأصل في ذلك النزاع أنه حينما توفي فابيانوس Fabianus أسقف روما، تم اختيار كرنيليوس خليفة له، إلا أن أحد رجال الدين الطامعين في هذا المنصب، ويدعى نوفاتوس تملكه الحقد، وتمكن من فرض سيطرته على اثنين من الأساقفة وجعلهما ينصبانه أسقفًا على روما، ولما تم له ما أراد، بدأ في التصرف وكأنه صاحب الأمر الحقيقي، وأعلن وجوب عماد التائبين، وكذلك عماد الذين يتساهلون في قبول التائبين. ولما علم الأسقف الشرعي كرنيليوس بذلك احتج عليه، وأرسل إلى ديونيسيوس في الإسكندرية للفصل في ذلك الأمر، وأسرع نوفاتوس وأرسل رسالة إلى ديونيسيوس وذكر فيها أنه أجبر على قبول الأسقفية، ورد عليه السكندري برسالة مهذبة خاطبه فيها بلقب أخي، وطلب منه ترك هذه الوظيفة بإرادته؛ لأنه ليس صاحبها، وكتب إلى جميع الكنائس بعدم التعامل مع نوفاتوس، وإلى إكليروس روما بضرورة التمسك بأسقفهم كرنيليوس؛ ونتيجة لذلك

٨٠) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 41, 42; Book VII, chap. 2.

٨١) إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ١٨٩؛ منسي يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، ٩٩.

٨٢) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 43, 45; Book VII, chap. 8, 9.

اعتزل نوفاتوس، وترك الكرسي الأسقفي إلى كرنيليوس الذي حرم نوفاتوس وأصبح هو صاحب الحق الشرعي.[٨٣]

وأخيرًا وليس آخرًا في مضمار حديث مؤرخنا يوسبيوس حول رجالات الإسكندرية، فنجد أنه قد وضع بقلمه تاريخًا لبعض الأسماء البارزة من رجال مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، الذين اشتهروا في مجال نشر المسيحية والدفاع عنها والتصدي لكل ما تتعرض له من أذى. ومن أشهر هؤلاء الرجال: بنتنيوس الفيلسوف، وكليمنتس السكندري، وأوريجين، وأناطول.

كان بنتنيوس الفيلسوف Pantaenus هو أول تلك الشخصيات التي أوردها يوسيبيوس، والذي عهدت إليه إدارة المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية، وقد أدى مهمته باقتدار؛ حيث كان قد تهذب بفلسفة الرواقيين، وأخذ على عاتقه مهمة تعليم الراغبين في دخول المسيحية، وأظهر غيرة شديدة على الدين، وسعى لنشر الكتاب المقدس في الهند بناءً على طلب أهلها أنفسهم من الأسقف ديمتريوس حتى إن بنتنيوس ذهب إلى الهند بنفسه. ومن أهم أعماله أيضًا اشتراكه في ترجمة الإنجيل إلى القبطية المصرية مما أدى إلى زيادة عدد المؤمنين.[٨٤]

كذلك أشار يوسيبيوس إلى كليمنتس السكندري Clement الذي كان تلميذًا لبنتنيوس، ومن تلاميذ مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، درس فيها ودون كتابات عديدة، وعهد إليه بإدارة المدرسة عقب بنتنيوس، وكان قد اشترك مع معلمه في ترجمة الإنجيل، واستمر يعلم بالمدرسة حتى نشب اضطهاد الإمبراطور سفيروس، فاضطر أن يتوقف عن نشاطه عام ١٩٤م، ولما زادت نيران الاضطهاد غادر الإسكندرية، وفر بحياته إلى آسيا الصغرى وتوفي هناك، وقد أغلقت المدرسة أبوابها حتى توقف ذلك الاضطهاد.[٨٥]

وأفاض يوسيبيوس في الحديث عن أوريجانوس Origenes، وهو أحد أبطال كنيسة الإسكندرية والمدرسة اللاهوتية، تأثر يوسيبيوس نفسه بتعاليمه وذلك بوحي من معلمه بامفيليوس الذي كان صديقًا مقربًا لأوريجانوس، ذلك الشاب الذي فقد والده في اضطهاد سفيروس، ونجا هو منه بفضل والدته التي خبأته، ثم أصبح من المحتاجين لأن أموالهم صودرت، ولكن إحدى السيدات من الأثرياء تعهدته بالرعاية والتعليم، فشب مثقفًا متعلمًا وذاع صيته، حتى إنه عهد

٨٣) منسي يوحنا: تاريخ الكنيسة القبطية، ٦٦ – ٦٧؛ إيرس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٩١ - ٩٣.

٨٤) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book V, chap. 10؛ راجع: عطا الله أرسانيوس، الخريدة النفيسة في تاريخ الكنيسة، الجزء الأول، ١٣٣ - ١٣٤.

٨٥) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book V, chap. 11; Book VI, chap. 6, 13; H. Chadwick, *The Early Church* (London, 1967), 94–101.

إليه بإدارة المدرسة عقب إعادة فتحها بعد الاضطهاد ووفاة مديرها كليمنتس، وأظهر مهارة فائقة فيما عهد له به من أمانة، وتتلمذ له الكثيرون، واستشهد أيضًا أعداد من تلاميذه، وعلى الرغم من ذلك استمر أوريجانوس في طريقه ولم يرجع عنه مع شدة هذه الاضطهادات. وقد تصدى أوريجانوس لبعض الهرطقات؛ إذ أرسله ديمتريوس للدفاع عن المسيحيين والوقوف في وجه المهرطقين، وأثبت جدارة في ذلك، إلا أن الظروف دفعته إلى مغادرة الإسكندرية بعد سخط الإمبراطور كاراكلا Caracalla على أهالي الإسكندرية فهرب إلى قيسارية الشام، واستمر في التعليم والوعظ والإرشاد، وعاد إلى الإسكندرية من جديد بناءً على طلب ديمتريوس، وزار أنطاكية بناءً على طلب الإمبراطورة الأم ماميا Mommaea، وشرح لها بعض النقاط التي صعب عليها فهمها، إلا أن الأمور توترت بينه وبين ديمتريوس فاضطر للعودة إلى فلسطين، وضاعت جهود خلفاء ديمتريوس سدى لاستقدامه إلى الإسكندرية من جديد؛ إذ شكرهم وأخبرهم أنه أسس مدرسة تعليمية في بلاد الشام وأنها في حاجة ماسة إليه ليعلم أهلها ما سبق أن علمه لأهالي الإسكندرية.[٨٦]

كذلك تحدث يوسيبيوس عن أناطول Anatolius، وذكر أنه من أقدر علماء عصره في الفلسفة اليونانية والرياضيات والفلك والمنطق والبلاغة، ولكنه لم يكن رجلاً من رجال الدين وإنما من رجال العلم، التف حوله الأهالي لرجاحة عقله وسعه علمه، وطلبوا منه أن يؤسس مدرسة فلسفية ينهلون فيها من علمه. ولم يقتصر دوره على الدور التعليمي فقط، وإنما التف حوله أهل الإسكندرية في أوقات الأزمات يجمع كلمتهم وينظم صفوفهم.[٨٧]

إذ حدث أثناء جلوس الإمبراطور جالينوس على العرش، أن حدث توتر بالإسكندرية؛ على إثره أرسل الإمبراطور قواته لقمع ذلك التمرد والضرب على أيدي الخارجين عن الطاعة، حاصرت تلك القوات حي بيروكيوم Brachium بالإسكندرية وهو أحد الأحياء الرئيسة بها، ويبدو أن الحصار كان شديدًا وأن المدينة لم تستعد بالمؤن اللازمة لمثل ذلك الحصار، حتى إن الخبز والمواد الأساسية قد نفدت من المحاصرين، واشتدت وطأة الحصار، لذا أرسل أناطول الذي يبدو أنه كان بين صفوف المحاصرين إلى أحد أصدقائه ويدعى يوسبيوس- وهو أحد رجال الكنيسة ولكنه ليس مؤرخنا - ويبدو أنه لم يكن ضمن الجزء المحاصر، للتوسط إلى القائد

---

٨٦) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VI, chap. 2, 3, 4, 8, 16, 19, 21, 23, 30, 32; see also, H. Chadwick, *The Early Church*, 171–172.
إيريس حبيب المصري، قصة الكنيسة القبطية، ٥٨ وما يليها؛ جوزيف نسيم يوسف، مجتمع الإسكندرية في العصر المسيحي، بحث منشور بين دفتي كتاب دراسات في تاريخ العصور الوسطى (١٩٨٨)، ٤٣ - ١٢١.

٨٧) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 32.

الروماني واطلاعه على أحوال المحاصرين السيئة وما يعانون منه، فأسرع يوسيبيوس هذا وتوسل إلى القائد الروماني ليعفو عن المحاصرين، ووافق القائد بالفعل على خروج فئة من الأشخاص ممن لا خوف منهم كالنساء والأطفال والشيوخ، وأصدر أوامره بذلك. وكان هذا وسيلة للتخلص من الحصار؛ إذ تنكر الكثيرون في زي النساء وخرجوا تحت ستار الليل وهربوا إلى الجزء الذي لم يكن يطاله الحصار.[٨٨]

وهكذا كان لأناطول ورجاحة عقله وحسن تدبيره دور بارز في إنقاذ أهالي الإسكندرية من هذا الحصار المميت. ويكفينا دليل على قدرات هذا الشخص أنه اختير فيما بعد راعيًا لكنيسة اللاذقية، وإن كان في الإسكندرية لا يتمتع بأية مناصب كنسية، وإنما حاز ذلك المنصب لحسن تدبيره وعلمه ومكانته الكبيرة التي كان يشغلها بين أهالي الإسكندرية، بل ومصر كلها.[٨٩] لذا نجد أن الكثيرين من رجال الإسكندرية قد اختيروا لرئاسة الكنائس خارج مصر كلها، مما يدلنا على عظم مكانة رجال الدين بالإسكندرية، وذيوع شهرة كنيستها والثقة في هؤلاء الرجال لحمل عبء الدعوة، وإرساء تعاليم العقيدة.

إذن فالمؤرخ يوسيبيوس القيصري قد أمدنا بمدونة هائلة اعتبرت سجلاً لتاريخ الكنيسة في تلك الحقبة الزمنية المبكرة، وبصفة خاصة تاريخ كنيسة الإسكندرية التي شغلت مساحة واسعة من كتابات يوسيبيوس داخل هذه المدونة، مما يدل على مكانة هذه الكنيسة وأهمية الدور الذي لعبته خلال هذه المرحلة سواء في المجال الداخلي أو الخارجي، وكيف كان لهذه الكنيسة ورجالها أهمية كبيرة اتضحت على مدار صفحات البحث.

فكما سبقت الإشارة اتخذ الحديث عن الإسكندرية وكنيستها خمسة محاور أساسية:

كان المحور الأول حول البدايات الأولى لدخول المسيحية مصر، وكيف كانت مصر مجالاً لاهتمام تلامذة السيد المسيح، وأَبرَزَ موقف المصريين بصفة عامة، وأهل الإسكندرية بصفة خاصة من دعوة القديس مرقص، وكيف أنها انتشرت بسرعة بينهم؛ وذلك يرجع إلى الفراغ الروحي الذي عانى منه الشعب خلال هذه الفترة.

أما المحور الثاني لحديثه عن الإسكندرية فكان مدرسة الإسكندرية اللاهوتية التي أُسِّست لمواجهة الوثنية ولإقناع الناس - بالحجة والبرهان والمناقشات التي كانت سمة العصر - بتعاليم

---

٨٨) Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Book VII, chap. 32.

٨٩) محمود عمران، مصر في العصر البيزنطي، ٣٥ - ٣٦.

العقيدة الجديدة، وأبرز المؤرخ بعض رجالها البارزين الذين تولوا إدارتها، ودورهم الذي قاموا به على الوجه الأكمل حتى تستطيع المدرسة تأدية دورها المطلوب.

في حين أن الحديث عن كنيسة الإسكندرية ورجالها الذين تولوا إدارتها اعتبر المحور الثالث للحديث عن الإسكندرية في هذا الكتاب، اهتم يوسيبيوس بالحديث عن ترتيب هؤلاء الأساقفة، وكيفية جلوسهم على الكرسي الأسقفي، وأوضح أن ذلك كان يتم بالاختيار والإجماع؛ لما يتمتع به هؤلاء الرجال من سمعة طيبة وعلم واسع ومقدرة على تولي هذا المنصب الروحي الهائل. وذكر أن معظم هؤلاء الرجال قد تلقوا العلم في مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، وأن من أُختير ولم يكن له نصيب من ذلك؛ حرص على الالتحاق بالمدرسة لينهل من علم رجالها ويفيد رعاياه، وحدد يوسيبيوس بدقة فترات تولي هؤلاء الرجال للكرسي الأسقفي، وربطها بسني تولي وتعاقب الأباطرة الرومان على العرش.

ثم تطرق يوسيبيوس للحديث عن الاضطهادات الدينية التي لحقت بالمسيحيين بصفة عامة، وبمسيحي الإسكندرية بصفة خاصة، وأفرد صفحاتٍ طوالاً للحديث عن شهداء هذه الاضطهادات، وكان ذلك هو المحور الرابع لحديثه عن الإسكندرية، وكيف أنها كانت في البداية محلية ومتقطعة ومرتبطة بظروف سياسية، ثم أصبحت في النهاية عامة وشاملة، وأوضح كيفية تمسك أهالي الإسكندرية بعقيدتهم، وأن تلك الاضطهادات كانت دافعًا لزيادة الإيمان، وزيادة أعداد المؤمنين لدرجة أن الجلادين والمعذبين أحيانًا ما تعاطفوا مع هؤلاء المضطهدين، حتى إن البعض اعتنق المسيحية حين رأى ثبات هؤلاء المؤمنين، كذلك سجل أسماءً لبعض الشهداء في الإسكندرية الذين كتبوا بدمائهم شهاداتهم، وأن الاضطهاد شمل الرجال والنساء، الشباب وكبار السن، رجال الدين والعامة، ثم سجل كيفية نهاية هذه الاضطهادات وأشاد بذلك.

وكان المحور الخامس لروايات يوسيبيوس عن الإسكندرية هو الحديث عن بعض الأسماء اللامعة التي كان لها دورها في نشر العقيدة، وكيف أن رجال الإسكندرية من أهل العلم ورجال الدين قد أدلوا بدلوهم في حسم بعض القضايا الهامة التي تمس جوهر العقيدة، وكيف أنهم تصدوا للهراطقة، وأرشدوهم إلى طريق الحق من جديد، كذلك دورهم للفصل في بعض النزاعات لدرجة احتكام رجال الدين في روما نفسها إلى رئيس أساقفة الإسكندرية وقبول أحكامه والعمل بها، ودور هؤلاء السكندريين أيضًا في تحديد بعض التواريخ الهامة التي اختلف البعض حولها مثل عيد الفصح، وليس أدل على جدارة هؤلاء الرجال أكثر من أنهم تولوا المناصب الأسقفية في كثير من المناطق خارج مصر كلها.

وإن كانت روايات يوسيبيوس أحيانًا ما تكون مقتضبة وغير مرتبة، وهناك بعض الاستطراد فيها، حتى إنه يصعب في بعض الأحوال الحصول على الرواية كاملة في موضع واحد، كذلك يتجاهل بعض الأحداث مثل هرطقة أريوس Arius وإن كنا نلمس تأثره بآرائه في بعض المواضع، إلا أننا نلتمس له العذر تمامًا في ذلك، فإن ما قام به يحمد له؛ إذ كان أول من حرص على رسم صورة كاملة لأحوال المسيحيين والمسيحية والكنيسة بصفة عامة والإسكندرية بصفة خاصة، ويكفيه عذرًا تقدم الفترة التي يكتب عنها، وإن كان اعتماده على الثقاة في الرواية، ونقله من الأصول التي فقد بعضها ولم يصل إلينا، واعترافه بذلك، ومعاصرته هو نفسه لبعض الأحداث هو جواز المرور لهذه الروايات وضمان لمصداقيتها. وربما تجاهل بعض الأمور؛ حتى لا يشوه الصورة التي رسمها للمسيحيين، على أن يتناولها بالدراسة والتحليل في مؤلف آخر، وهذا ما كان بالفعل.

ديديموس الضرير، مدير مدرسة الإسكندرية اللاهوتية (٣١٣ - ٣٩٨م)

فايز نجيب إسكندر

مقدمة

وضع «بطلميوس الأول سوتير»[١] في أوائل القرن الرابع قبل الميلاد حجر أساس أشهر منارة علم في العالم آنذاك، ألا وهي: مدرسة الإسكندرية القديمة. وحرص البطالمة حينئذ على الصرف بسخاء على مكتبتها وجامعتها، فاستقدموا أغزر العلماء علمًا من كل أنحاء العالم، وأجزلوا العطاء لهم؛ حتى يتقنوا البحث والتدريس والتأليف. ونتج عن هذا السخاء، جني ثمار حياة علمية راقية في كافة مناحي العلم.

وفي القرن الأول الميلادي، أسس القديس مرقس مدرسة الإسكندرية اللاهوتية؛ لتكون مركزًا للدراسات المسيحية، ولتثبيت العقيدة الجديدة على أساس راسخ.[٢]

أولًا: التنافس بين مدرستي الإسكندرية الوثنية واللاهوتية

كان على مدرسة الإسكندرية اللاهوتية أن تواجه مدرسة الإسكندرية القديمة، كما كان عليها أن تواجه الثقافات والأديان السابقة، فكان التحدي صعبًا وشاقًّا، ومع ذلك لم تصمد فقط في مواجهة كل هذه المصاعب؛ بل تألقت عليها وفاقتها، وبالتالي قويت شوكتها بفضل جذبها العديد من الدارسين وبعض فلاسفة الوثنية والفلسفات الغيبية الذين تحولوا إلى المسيحية، وتولى البعض منهم مهمة التدريس في المدرسة اللاهوتية وإدارتها؛ وأهم هؤلاء: أثيناغوراس

---

١) ينحدر نسب «بطلميوس الأول سوتير» (٣٢٣ - ٢٨٤ ق.م.) إلى إحدى العائلات المقدونية النبيلة، وكان من بين أصدقاء الإسكندر الأكبر المقربين، وعضوًا في مجلس الحرب الأعلى، وأول والٍ مقدوني يتولى حكم مصر بشكل رسمي منذ عام ٣٢٣ ق.م. حينئذ اتخذ لقب ملك Basileus مؤسسًا بذلك الدولة البطلمية في مصر. للتفاصيل انظر: A.P. Kazhdan, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III (Oxford, 1991), 1757; M.N. Bouillet, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* (Paris, 1871), 1558؛ انظر أيضًا: أبو اليسر فرج، تاريخ مصر في عصري البطالمة والرومان (القاهرة، ٢٠٠٤م)، ٤١؛ هارولد إيدرس بل، مصر من الإسكندرية الأكبر حتى الفتح العربي (بيروت، ١٩٨٨م)، ٤٢ - ٤٣.

٢) Jérôme 'De Viris Illustribus', in J.P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23 (Paris, 1844–1864), CAP. 36.

Athenagoras[٣] وبنتينوس Panthenus[٤] وكليمندس السكندري Clement of Alexandria[٥] وغيرهم، ونتج عن ذلك انحسار الوثنية وتقلصها.[٦]

ثانيًا: تعيين ديديموس مديرًا لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية

وهكذا منذ القرن الثاني الميلادي وأوائل القرن الثالث، حملت مدرسة الإسكندرية اللاهوتية مشعل النور شرقًا وغربًا، وصارت عقل المسيحية، وأعظم مركز للدراسات اللاهوتية على مستوى العالم آنذاك حتى قال عنها الإمبراطور البيزنطي ثيودوسيوس الكبير Théodosius the Great: «إن الذي يهرب من هذه المدرسة يعد كافرًا». وأتى مدراؤها في المرتبة الثانية بعد بطريرك الإسكندرية، واختير منهم الكثيرون للكرسي المرقسي.[٧] فأول عميد لهذه المدرسة اللاهوتية ألا هو العلامة «يسطس» Yustus[٨] (١١٨ - ١٢٩م) جلس على كرسي البطريركية، وصار السادس في عداد البطاركة. كما كان أعظم من تولى إدارتها في القرن الرابع الميلادي ديديموس الضرير Didymus the Blind الذي رأى البابا أثناسيوس[٩] (٢٩٦ - ٣٧٣م) أنه خير من يدير مدرسة الإسكندرية التي سما بها «أوريجانوس»

٣) أثيناغوراس Athenagoras من فلاسفة القرن الثاني الميلادي. كان قوي الأسلوب، وواضح الفكر. واعتبر من أساطين الوثنية. بعد أن عكف على دراسة الكتاب المقدس محاولاً نقده، انجذب إلى المسيحية واعتنقها ودافع عنها. كان ذلك حوالي سنة ١٧٦م. وأصبح أول فيلسوف أهله اجتهاده في دراسة الكتاب المقدس أن يصبح مديرًا لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية مع حرصه على الاحتفاظ بزي الفلاسفة. للتفاصيل انظر: B. Schmid, *Manual of Patrology* (London, 1903), 97; J. Quasten, *Patrology* (Texas, 1950–1960), vol. I, 279; P. Schaff, *History of The Christian Church* (Michigan, 1910), vol. II, 732.

٤) اعتنق بنتينوس Panthenus المسيحية على يدي أثيناغوراس، وخلفه كمدير لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية وذلك سنة ١٨١م. اهتم بنتينوس بتدريس المواد العلمية والفلسفية ليجذب إليها الهراطقة والوثنيين. كما يعود إليه الفضل في استنباط الحروف الهجائية القبطية؛ وذلك باستخدام الحروف الهجائية اليونانية وأضاف عليها سبعة حروف من اللهجة الديموطيقية. وتحت إشرافه تمت ترجمة الكتاب المقدس لأول مرة إلى اللغة القبطية. وفي عام ١٩٠م أوفده البابا ديمتريوس إلى الهند في مهمة تبشيرية. انظر: Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 36. Cf. Bouillet, 1421.

٥) يعد كليمندس السكندري Clement of Alexandria أعظم فلاسفة الإسكندرية. ولد حوالي سنة ١٥٠م. تتلمذ لبنتينوس وأصبح كاهنًا، وعين مديرًا لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية بعد سفر أستاذه إلى الهند. وأكد أن المسيحية لا تتعارض مع الفلسفة. ومن أهم تلاميذه العلامة أوريجانوس. للتفاصيل انظر: Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 38. Cf. Shaff, vol. II, 782–784.

٦) F.W. Farrar, *Lives of the Fathers* (London, 1907), vol. I, 350–351.

٧) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 36.

٨) يسطس Yustus من مواليد الإسكندرية ولد حوالي سنة ١١٨م. تحولت أسرته إلى المسيحية على يدي القديس مرقس، وعين مديرًا لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية ثم اختاره الشعب بطريركًا؛ حينئذ اهتما اهتمامًا بالغًا بتحويل الوثنيين إلى المسيحية، وتوفي حوالي سنة ١٢٩م. انظر: Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 14.

٩) توفي والد أثناسيوس وهو بعد في سن الطفولة، فأرسلته والدته الوثنية إلى مدرسة مسيحية لاعتقادها بأنها أصلح له من المدارس الوثنية. وكان يميل بفطرته إلى الروحانيات، فقدمته أمه بمحض إرادتها إلى البابا ألكسندروس، فعاش برفقته وتحت رعايته. وتتلمذ آنذاك لمعلمي الإسكندرية العظام، فتعلم القواعد النحوية والمنطق والخطابة وعلم البيان والشعر والفلسفة اليونانية والقانون الروماني. ثم ذهب إلى الصحراء؛ حيث قضى في صحبة الأنبا أنطونيوس ما يقرب من ثلاث سنوات فتشبع بالحكمة والقداسة. للتفاصيل انظر: Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 87; Barbier, *Vie de Saint Athanase*, (Paris, S.D.), 1–93; Guettée, *Histoire de l'Église* (Paris, 1886), 55–130.

Origenes[١٠] إلى أوج المجد العلمي والروحي حتى أصبحت محرابًا للدراسات اللاهوتية وكذا العلمية. لذا أسند إليه إدارة تلك الجامعة التي تجمع بين دراسة العلوم الدينية والدنيوية. ويرجع سبب ذلك أيضًا إلى أن ديديموس شارك البابا في حربه ضد الهراطقة، كما أدرك أثناسيوس أنه يمتاز بالحرية الفكرية، والتعمق في البحث والتمسك بصحيح الإيمان. وظل ديديموس يقوم بالتدريس والتأليف وكذا إدارة مدرسة الإسكندرية زهاء نصف قرن حتى وفاته سنة (٣٩٨م).[١١]

ثالثًا: مصادر دراسة سيرة ديديموس

وتكاد تكون معلوماتنا شحيحة عن حياة ديديموس الملقب بـ«الأعمى البصير». وقد استخلصنا القليل منها من بين كتاباته؛ إلا أن القليل الآخر زودنا به ثلاثة علماء لاهوت التقوا به ونهلوا من علمه؛ وهم: القديس جيروم Saint Jérôme (٣٤٥ - ٤١٩م)،[١٢] وهو من رحالة آباء الغرب الأوروبي، ويعتبر حلقة اتصال بين الشرق والغرب آنذاك، وبلاديوس Palladius (٣٦٣ - ٤٢٥م)،[١٣] وثالثهم روفينوس Rufinus (٣٤٥ - ٤١٠م).[١٤]

وقد التقى العلماء الثلاثة بديديموس خلال العقود الثلاثة الأخيرة من حياته. وبمعنى أدق خلال الفترة من سنة ٣٧١م إلى سنة ٣٩٨م.[١٥]

---

١٠) كان أوريجانوس Origenes عظيمًا منذ طفولته وهو تلميذ كليمندس القدير، تألق في تاريخ الكنيسة المصرية وبهر العالم بعبقريته الفذة، وعلمه الغزير، وآثاره الخالدة. وضع من الكتب ما يعجز عقل أن يعيها كلها، هو لغز حير المؤرخين والباحثين؛ وبسببه تشاجر قديسون مع قديسين، بعضهم يهاجمه وبعضهم يدافع عنه. للتفاصيل انظر: Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 54; R. Payne, *The Holy Fire* (New York, 1957), 45–65; J. Daniélou, *Origène, Le génie du christianisme* (Paris, 1948), 7–8; 33–149; 190–204.

١١) Rufinus, *Historia Ecclesiastica*, 207, in P.L., 21. 516–517.

١٢) القديس جيروم Saint Jérôme هو من رحالة آباء الغرب الأوروبي نقل ما عرفه من نظم «الأنبا باخوميوس» عام ٤٠٤م إلى اللغة اللاتينية واعتبرها آخر مرحلة منظمة لحياة الرهبنة، فبادر الرهبان الإيطاليون إلى اتخاذها دستورًا لهم؛ ثم كتب قانونًا للراهبات. وتعده الكنيسة الغربية أحد معلميها الأربعة الذين هم: أمبروسيوس وأغسطينوس، وغريغوريوس الكبير وجيروم. للتفاصيل انظر: Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 135; CF. Hudson, C.D. *Day by Day with the Early Church Fathers* (Massachusetts, 1999), 283.

١٣) يعد بلاديوس Palladius من مشاهير الرحالة الذين كان لهم أكبر الأثر في نشر الرهبنة المصرية وتعاليمها. دون أحاديث وعادات الرهبان وذلك بعد زيارته أديرة الإسكندرية وأديرة الوجه القبلي. للتفاصيل انظر: Palladius, *The Lausiac History* (London, 1965), Introduction, 3–29.

١٤) مكث روفينوس Rufinus حوالي عامين بين رهبان وادي النطرون؛ حيث وقف على تعاليمهم وأنظمتهم. فكتب تاريخه عن الرهبان المصريين، فانتشرت أخبارهم بين سكان الغرب الأوروبي آنذاك.

١٥) B.J. Bennett, *The Origin of Evil: Didymus The Blind's Contra Manichaeos* (Toronto, 1997), 13.

وهناك بعض المعلومات التي التقطناها من مصنفات بعض مؤرخي الكنيسة في القرن الخامس الميلادي؛ ومنهم المؤرخ سقراط Socrates (٣٨٠ - ٤٥٠م)،[١٦] وسوزومين Sozomen (٤٠٠ - ٤٤٣م)،[١٧] وثيودوريت Theodoret (٣٩٣ - ٤٥٨م).[١٨]

رابعًا: جنسية ديديموس

هذا وقد أكد جيروم في حديثه عن رحلة حجه إلى فلسطين ومصر، وذلك في سنتي (٣٨٦-٣٨٧م)، *Un pèlerinage en Palestine et en Égypte* de 386–387،[١٩] أن ديديموس مصري المولد، ولد من أبوين مسيحيين، كما أنه كان يدين بالمسيحية.[٢٠] بينما ادعى جون لسكاراتوس John Lascaratos وسبيروس مركيتوس Spyros Marketos في بحثهما المعنون: «ديديموس الضرير: لوي برايل Louis Braille وهيلين كيلر Helen Keller» إلى أنه كان من أصول يونانية.[٢١]

خامسًا: تحديد سنتي ميلاده ووفاته

أما فيما يتعلق بسنتي ميلاده ووفاته، فمن الصعب تحديدهما بدقة. والتاريخ التقريبي لهما يمكن استخلاصه من رواية كلٍّ من بلاديوس وجيروم؛ علمًا بأن الروايتين غير متطابقتين. وقد أورد بلاديوس - بعد تسجيله لوفاة ديديموس وهو في الخامسة والثمانين - أنه قام بزيارته أربع مرات على مدار عشر سنوات.[٢٢]

وبما أن بلاديوس وصل إلى الإسكندرية أثناء القنصلية الثانية للإمبراطور البيزنطي ثيودوسيوس الكبير Théodosius the Great أي في عام ٣٨٨م، نخلص مما تقدم أن ديديموس

---

١٦) سقراط Socrates من مؤرخي القرن الخامس الميلادي، ألف كتابًا بعنوان «التاريخ الكنسي» بعد استكمالًا للتاريخ الكنسي ليوسبيوس. بدأ مصدره باعتناق قسطنطين المسيحية، وانتهى بأحداث سنة ٤٣٩م. للتفاصيل انظر: Socrates, in *ODB*, vol. III (1923).

١٧) سوزومين Sozomen كان معاصرًا لسقراط. ألف كتابًا بنفس عنوان كتاب سقراط أي «التاريخ الكنسي» يقع في تسعة فصول: بدأه بانفراد قسطنطين بالحكم بعد هزيمة ليسنيوس Licinius وتوقف عند عام ٤٢٣م. وقد أخذ الكثير عن سقراط معاصره. للتفاصيل انظر: Sozomen, in *ODB*, vol. III, 1932–33.

١٨) كان ثيودوريت Theodoret ضليعًا في اليونانية والسريانية والعبرية واللاتينية. تاريخه الكنسي يقع في خمسة فصول، بدأه بنشأة الصراع الأريوسي وأنهاه بموت ثيودور أسقف المصيصة سنة ٤٢٨م. وتتضمن كتاباته التاريخية كتابًا في «التاريخ الديني» وهو مجموعة ليسير الرهبان. للتفاصيل انظر: Letter 180, in *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, vol. III (Massachusetts, 1995), 346. CF.

١٩) A. Thierry, *Un pèlerinage* (Paris, 1865), 5.

٢٠) جاء في هذا المصدر: «Chrétiens» صحتها، « Il était égyptien, né de parents » ؛ Parents انظر: Thierry, *Un pèlerinage*, 34.

٢١) جاء في هذا المقال: 'He was of Greek Descent'. انظر: Didymus the Blind, *An Unknown Precursor of Louis Braille and Helen Keller*, 203.

٢٢) Palladius, *The Lausiac History*, 4.

توفي حوالي عام ٣٩٨م؛[٢٣] لأن بلاديوس أقام في الإسكندرية عشر سنوات، وفي السنة العاشرة توفي ديديموس.[٢٤] هذا عن تحديد سنة وفاته. أما فيما يتعلق بسنة ميلاده، فقد سجل بلاديوس أن ديديموس توفي في الخامسة والثمانين، مما يفترض أنه ولد حوالي عام ٣١٣م (أي ٣١٣ + ٨٥= سنة ٣٩٨م).[٢٥]

وبتمحيص الرواية الثانية التي أوردها القديس جيروم في مصدره «مشاهير الرجال» *De Viris Illustribus*، نلاحظ عدم اتفاقه من المصدر سالف الذكر؛ إذ اختلف عنه قليلاً. فقد كتب مصدره سالف الذكر في مدينة بيت لحم بالقدس الشريف سنة (٣٩٢م)، وخصص الفصل التاسع بعد المائة[٢٦] للحديث عن ديديموس الذي التقى به أثناء رحلة حجه إلى فلسطين ومصر في سنتي (٣٨٦ و٣٨٧م).[٢٧]

أورد جيروم في مصدره «مشاهير الرجال» أن ديديموس كان لا يزال على قيد الحياة وتخطى آنذاك – أي سنة ٣٩٢م سنة كتابته لمصدره – عامه الثالث والثمانين؛[٢٨] إذ أورد: '...vixit usque hodie (392) et octogesimum tertium aetatis suae iam excessit annum'. ويعلق أ. فان روي A. Van Roey في بحث له بعنوان «ديديموس الضرير، الكاتب المسيحي الذي عاش في القرن الرابع» Didyme l'Aveugle, auteur chrétien du IVᵉ siècle أن الرقم سالف الذكر ربما غير مؤكد في هذا النص.[٢٩]

على أية حال، إذا وافقنا على أن ديديموس قد عبر آنذاك الثلاثة والثمانين من عمره، فهذا يعني أنه ولد حوالي سنة ٣٠٩م (أي ٣٩٢ – ٨٣ = سنة ٣٠٩م). وإذا قارنا تاريخ ميلاده هذا، بما أورده بلاديوس في مصدره «التاريخ اللوزياكي» *Historia Lausica* عن أنه توفي في الخامسة والثمانين، فبالتالي نستنتج أن ديديموس توفي حوالي سنة ٣٩٤م. مما تقدم نرى أن ديديموس ولد حوالي سنة (٣١٣م) وتوفي حوالي سنة (٣٩٨م).

---

٢٣) من بين من أورد هذا الرأي A.V. Roey, *D.H.G.E.*, vol. XIV, col. 417; Bennett, *Didymus*, 14 وقد أورد Lascaratos أنه توفي سنة ٣٩٥ أو ٣٩٨م. انظر: *Didymus*, 203.

٢٤) Palladius, *The Lausiac History*, 4.

٢٥) Palladius, *The Lausiac History*, 4 ومن بين من أخذ بهذا الرأي Roey, *D.H.G.E.*, col. 417; Bennett, *Didymus*, 14; Quasten, vol. III, 85; M.P. Roncaglia, *Didymus the Blind*, in *The Coptic Encyclopedia*, vol. III (New York, 1991), 900 الملاحظ أن رونكاجليا Roncaglia أخذ بالرأي القائل إن ديديموس توفي حوالي سنة ٣٩٨م. هذا بينما أوردت دائرة المعارف الكاثوليكية الجديدة أنه ولد حوالي ٣١٣م وتوفي تقريبًا فيما بين عامي ٣٩٥م و٣٩٩م. انظر: Didymus the Blind, in *New Catholic Encyclopedia* (New York, 2003), 738 بينما أورد Lascaratos أنه ولد سنة ٣٠٩ م. انظر: Benett, *Didymus*, 209.

٢٦) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.

٢٧) Thierry, *Un pèlerinage*, 34.

٢٨) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.

٢٩) Roey, *D.H.G.E.*, vol. XIV, 415.

سادسًا: إصابته بالعمى

هذا وتتفق جميع المصادر على أن ديديموس أصيب بالعمى في سن الطفولة، إلا أنها اختلفت في تحديد هذا السن، وما إذا كان قد حدث قبل أن يبدأ تعليمه الأساسي أو بعده.

وقد أورد بلاديوس أن ديديموس أبلغه أنه فقد بصره في الرابعة من عمره، ولم يلتحق بمدرسة لتعلم القراءة والكتابة.[٣٠] إلا أن القديس جيروم اختلفت روايته؛ إذ ذكر أنه حرم من نور عينيه في سن الخامسة.[٣١] إذ أورد في مصدره مشاهير الرجال: '...post quintum nativitatis suae annum luminibus orbatus'.

ومن المعتقد أن ديديموس حين أصيب بمرض رمدي أفقده بصره - بسبب إصابته برمد ربيعي[٣٢]- كان قد جاوز الرابعة حسب ما ذكره لبلاديوس؛ واقترب من الخامسة حسب ما أورد القديس جيروم.ولإيجاد حَلٍّ لهذا التناقض بين المصدرين المعاصرين، تفحصنا مصادر أخرى لجيروم لعله يضع النقاط على الحروف. وبالفعل عثرنا على مصدر لم يطلع عليه أحد من قبل؛ لأن عنوانه لا ينم عن أنه يتحدث عن ديديموس، ألا وهو "رحلة حج إلى فلسطين ومصر في سنتي (٣٨٦ - ٣٨٧م)" *Un pèlerinage en Palestine et en Égypte de 386–387* نشره أميديه تيرّي Amédée Thierry في *Revue des Deux Mondes*. خصص هذا المصدر المجهول ثلاث صفحات من القطع الكبير بالغة الأهمية، وجاء فيه أن ديديموس لحقت به مصيبة بالغة الضرر وهو في المرحلة الأولى من طفولته، وكان آنذاك لم يتعد الخامسة من عمره، وكان قد بدأ بالكاد التعرف على الحروف الأبجدية، عندما داهمه فجأة مرض أفقده البصر تمامًا.[٣٣]

سابعًا: عزيمة ديديموس أقوى من البصر والفقر

إلا أن هذا الضرر البالغ لم يخمد همته على الإطلاق رغم يفاعة عوده، لكونه اتسم بالشهامة منذ نعومة أظافره. إذ تمتع بعزيمة قوية أقوى من البصر والفقر، فقد قهر كل العقبات التي

---

٣٠) Palladius, *The Lausiac History*, 4.

٣١) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.

٣٢) أفتى الطبيبان Marketos وLascaratos بذلك؛ إذ جاء في بحثهما: He was afflicted by Ophthalmia and lost his sight. انظر: Benett, *Didymus*, 203.

٣٣) وقد جاء في هذا المصدر: « Un affreux malheur l'avait frappé dans sa première enfance : il n'avait pas encore cinq ans et commençait à peine à connaître ses lettres quand un mal soundain lui enleva complètement la vue ». انظر: Thierry, *Un pèlerinage*, 34.

صادفته بسبب رغبته الشديدة للمعرفة. وبالفعل، أنهى تعلم القراءة عن طريق حروف منفصلة تجمع واحدًا واحدًا؛ وبهذه الطريقة كان باستطاعته تكوين كلمات وجمل. فقدانه البصر لم يثبط عزيمته، لذا فاق في غزارة علمه من نعم بنعمة البصر؛ إذ جعل همه الأوحد في الحياة، الاستزادة بالعلم في فروع عديدة متعددة. تحقيقًا لغايته تلك، سعى على المواظبة على حضور دروس أشهر علماء عصره؛ وكان أشهرهم أوريجانوس، كما كان صديقًا حميمًا للقديس أنطونيوس.[٣٤]

هذا وقد اتفق كلٌّ من بلاديوس وروفينوس Rufinus والقديس جيروم في مصدره «مشاهير الرجال» على أن ديديموس فقد بصره قبل أن يبدأ تعليمه الأساسي؛[٣٥] ولكن سقراط Socrates وسوزومين - مؤرخا الكنيسة في القرن الخامس الميلادي - أكدا أن ديديموس لم يفقد بصره إلا بعد أن كان قد بدأ دراسته.[٣٦] وقد تأكد لنا ما ذهبا إليه من رواية ثانية أوردها جيروم نفسه في مصدره الثاني المعنون «رحلة حج إلى فلسطين ومصر» - كما سبق أن ذكرنا - بل ربما نقل كلٌّ من سقراط وسوزمين عن مصدره هذا.

وهكذا فإن روايتهما هذه هي الأقرب إلى الصحة. ومع ذلك، فقد أورد سوزومين Sozomen أن ديديموس - اخترع فيما بعد - طريقة حفر حروف الأبجدية على ألواح خشبية، حتى يعتاد على شكلها ويقرأها عن طريق اللمس.[٣٧] وبذلك تمكن من القراءة بسهولة. ويحسب له أنه كان أول من ابتكر وسيلة لتعليم فاقدي البصر القراءة والكتابة؛ إذ سبق لوي برايل Louis Braille بخمسة عشر قرنًا في استخدام الحروف البارزة لمساعدة المكفوفين.[٣٨]

ومما يذكر أن المصدر السرياني المعنون «كتاب الفردوس» *The Book of Paradise, the Syriac Texts* - والذي نقل الكثير عن بلاديوس - أورد في مصدره رواية غريبة جاءت على لسان بلاديوس مفادها أن ديديموس قال له إنه: «بعد بلوغي سن الأربعين رأيت ملامح الوجوه أو الملامح الخارجية للأشياء»[٣٩] إذ جاء في هذا المصدر: After forty years, I perceived the faces (or external aspects) of things but according to what he himself related to me. كما

٣٤) Palladius, *The Lausiac History*, 4.

٣٥) Palladius, *The Lausiac History*, 4; Rufinus, *The Ecclesiastical* History, 2.7; Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.

٣٦) Socrates, *The Ecclesiastical History*, 4. 25; Sozomen, *The Ecclesiastical History*, 3. 15.

٣٧) Sozomen, *The Ecclesiastical History*, 3. 15.

٣٨) Lascaratos, *Didymus*, 206.

٣٩) *The Book of Paradise, the Syriac Texts* (Leipzig, 1904), 136.

تقدم، نستخلص أن ديديموس لم يفقد الرؤية تمامًا، بل ربما كان ضعيف البصر للغاية، ويؤكد ما ذهبنا إليه قول جيروم: «إنه تعلم الهندسة التي تحتاج إلى النظر أكثر مما سواها، حتى كان أعجوبة لكل ناظر إليه، فانتشر صيته وذاع اسمه في كل مكان».[٤٠]

ثامنًا: إمكانياته العلمية

والملاحظ أن جيروم في مصدره «مشاهير الرجال» اكتفى بالقول إن ديديموس «تعلم المنطق والهندسة والعلوم التي تحتاج للبصر بصورة خاصة»؛ بينما في نص رحلته كان أكثر تفصيلاً وتوضيحًا؛ إذ أورد أنه «تعلم العديد من العلوم؛ إذ كان متضلعًا في البيان والنحو، محدثًا بالشعر، عالمًا بالحساب بل وحتى الموسيقى، دارسًا للنظريات الفلسفية المختلفة. وانفرد دون غيره بتمكنه من تفسير فلسفة أفلاطون بوضوح بالغ، كما لا يدانيه أحد في التحدث بطلاقة عن أرسطو. وتمتع بمقدرة بالغة على حل المسائل الهندسية الصعبة، مما أثار اندهاش غيره من العلماء؛ إضافة إلى تبحره في العلوم الروحية، لكونه مدركًا لمكنونات الأسفار الإلهية، وكان يحفظ عن ظهر قلب جميع أسفار العهدين القديم والجديد، وباستطاعته ليس فقط تسميع هذه الأسفار، بل كان أيضًا يتميز بدقة علمية عجيبة في المقارنة بينها والتعليق عليها».[٤١]

هكذا أكد جيروم في نص رحلته إلى فلسطين ومصر أن ديديموس تمكن من النبوغ في نواحي المعرفة العديدة، أي أنه كان عالمًا موسوعيًّا، لكنه أغفل ذكر أنه نبغ أيضًا في الفلك، وهذا ما سجله كلٌّ من روفينوس[٤٢] وسوزومين[٤٣] وثيودوريت.[٤٤]

والملاحظ تضارب المصادر بصدد ضلوع ديديموس في أفرع العلم التي قاربت على العشرة عند جيروم، ويعد هذا مبالغة واضحة. علمًا بأن رفينوس - على سبيل المثال - اختصرها إلى أربعة فقط هي: المنطق والحساب والهندسة والفلك،[٤٥] متجاهلًا بذلك ذكر الموسيقى والشعر

---

٤٠) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.

٤١) Thierry, *Un pèlerinage*, 34 والملاحظ أن Lascaratos انفرد دون كافة المصادر والمراجع بذكر أنه كان على علم بالطب. انظر: *Didymus*, 203.

٤٢) Rufinus, *The Ecclesiastical History*, 2. 7.

٤٣) Socrates, *The Ecclesiastical History*, 4. 25.

٤٤) Theodoret, *The Ecclesiastical History*, 4. 26.

٤٥) Rufinus, *The Ecclesiastical History*, 2. 7.

والنحو والبيان وأخيرًا الفلسفة التي أجمع على ذكرها كلٌّ من: جيروم[٤٦] وسقراط[٤٧]وسوزومين[٤٨] وثيودوريت.[٤٩]

تاسعًا: الربط بين ديديموس وعظمة الإسكندرية

وقد ربط ليبانيوس Libanius (٣١٤ - ٣٩٣م)[٥٠] بين ديديموس الضرير وعظمة ومكانة مدينة الإسكندرية، كمركز ومنارة علمية في القرن الرابع الميلادي على المستوى العالمي آنذاك، حين شهد في إحدى رسائله التي أرسلها إلى الدوق سباستيان Sebastian، وهو من الهراطقة المانيين[٥١] الذين اضطهدوا مسيحيي الإسكندرية في فترة نفي البابا أثناسيوس، ورد في تلك الرسالة: «يسكب ديديموس الكثير من تعاليمه ليثقف شعب الإسكندرية ليل نهار؛ لذا، إذا لم تكن قد تعرفت عليه وعلى تعاليمه فأنت لم تعرف هذه المدينة العظمى بعد».[٥٢]

هكذا، أنعم الله على ديديموس الضرير بالمعرفة الواسعة التي أدهشت معاصريه. ولحرصه البالغ على التفوق على المبصرين، لم يكتفِ بإلقاء المحاضرات، بل حرص على تخصيص الجزء الأكبر من وقته وجهده في الكتابة للدفاع عن الإيمان القويم؛ والحرص في الوقت نفسه على المستوى العلمي والروحي الرفيع الذي حازته مدرسة الإسكندرية، وعلى التقاليد التي جعلت منها محرابًا لدارسي العلوم الدينية والمدنية.

عاشرًا: أهم مؤلفاته كما سجلها القديس جيروم

وقد عدد تلميذه القديس جيروم أعماله في مصدره «مشاهير الرجال» بقوله إنه: «كتب أعمالاً رائعة؛ منها: تفاسير على المزامير وعلى إنجيلي متى ويوحنا وعلى التعاليم، وكتابان ضد الأريوسية وكتاب عن الروح القدس والذي ترجمه (أي القديس جيروم إلى اللاتينية)، وثمانية عشر مجلدًا عن إشعياء، وثلاثة كتب تفاسير عن هوشع أرسلها لي. وكتب بناءً على طلبي خمسة

٤٦) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.

٤٧) Socrates, *The Ecclesiastical History*, 4. 25.

٤٨) Sozomen, *The Ecclesiastical History*, 3. 15.

٤٩) Theodoret, *The Ecclesiastical History*, 4. 26.

٥٠) ليبانيوس Libanius عالم في علم البيان، يوناني الأصل، ولد في أنطاكية سنة ٣١٤م، وحظي بنجاح كبير حين قام بالتدريس في مدارس القسطنطينية ونيقوميديا وأنطاكية. ورغم كونه وثنيًا، فقد تتلمذ له القديس باسيل وغيره من العلماء. وكان مقربًا من الإمبراطور جوليان المرتد. للتفاصيل انظر: Bouillet, *D.U.H.G.*, 1091; Kazhdan, *O.D.B.*, 1222.

٥١) «المانوية» نسبة إلى مؤسسها ماني الذي ولد في ماردين سنة ٢١٥م وقتل صلبًا في بلاد فارس سنة ٢٧٥م. قال ماني: للوجود سببان أساسيان هما: النور والظلام، وتحدث عن ظروف ثلاثة هي: الماضي والحاضر والمستقبل. للتفاصيل انظر: E.M. Blaiklock, Trans., *The Confessions of Saint Augustine* (London, 1983), 104, 110–11.

٥٢) Libanius, *Epist*, 321.

عن زكريا، وكذلك تفاسير عن يعقوب؛ إضافة إلى أعمال أخرى عديدة رائعة ومعبرة عن نفسها كأعمال متميزة». هكذا وصف جيروم أعمال ديديموس بأنها معبرة ومتميزة حتى إنه نقل إحداها إلى اللاتينية.[٥٣]

حادي عشرًا: شهرة مدرسة الإسكندرية العلمية وجذبها للعلماء

وبفضل المستوى العلمي والروحي الرفيع الذي بلغه ديديموس الذي يسميه القديس جيروم بـ«الأعمى البصير»، ذاعت شهرة مدرسة الإسكندرية اللاهوتية كمحراب للعلوم المدنية والدينية معًا في القرن الرابع الميلادي في كافة الأوساط المسيحية في عديد من أرجاء الإمبراطورية الرومانية، حتى إن القديس جيروم - على سبيل المثال - ذكر صراحة في حديثه عن رحلته إلى مصر: «أنه عقد العزم على زيارتها حين علم أن مدينة الإسكندرية العظمى العاصمة المصرية وإحدى أكبر عواصم العالم الروماني آنذاك، عليه أن يتوجه إليها ليس للاستمتاع بجمالها وجمال مينائها الذي شَدَّ انتباهه، ولا بحثًا عن ذكرى الإسكندر الأكبر الغازي المقدوني لمصر ومؤسس عاصمتها، ولا لمشاهدة مغامرات بومبي Pompeii ويوليوس قيصر وكليوباترا التي تشهد عليها كافة آثار المدينة العظيمة. لم يكن هدفه تتبع الأحداث التاريخية على أرض الواقع، حسب قوله، بل هدفه في الأساس لقاء عالم ذاع صيته في علم اللاهوت، ولم يطلع إلا على بعض مصنفاته الدينية وحرص حرصًا شديدًا على معرفة كافتها».[٥٤]

ويذكر القديس جيروم في كتاب رحلته أيضًا أنه سمع على لسان أساتذته في أنطاكية واللاذقية والقسطنطينية أن بالإسكندرية أحد علماء اللاهوت يعد منافسًا لأثناسيوس، وجدير بوضعه في مرتبة أوريجانوس Origènes أستاذه، هذا العالم الفذ هو ديديموس، الذي أذهل بعلمه علماء مدرسة الإسكندرية.[٥٥] نتيجة لذلك سارع الرهبان إليه من أعماق الصحراء المصرية ليتتلمذوا له. كذلك جذب إليه كبار أساقفة بلاد الشام وآسيا الصغرى ليصغوا إلى محاضراته الشيقة في تواضع جم، فسطع نوره عليهم من روحه المتوقدة. كما أن كتاباته أصبحت متداولة في بلاد الشام والدولة البيزنطية بل وروما أيضًا، فأكسبته شهرة علمية فائقة حتى إن البعض منها ترجم من اليونانية إلى اللاتينية، واقتبس منها البعض الآخر. ويرجع سبب الإقبال عليها أنها اتسمت بالهدوء والرزانة والإقناع، بعيدًا عن الهجوم والعنف وذلك وسط صراعات القرن

٥٣) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109.
٥٤) Thierry, *Un pèlerinage*, 33–34.
٥٥) Thierry, *Un pèlerinage*, 34.

الرابع الميلادي الذي شهد بعض المذاهب الخاطئة خاصة الأريوسية؛ إذ كان خصمًا عنيدًا للأريوسيين ونجح في كسر شوكتهم وأذلهم في مناظراته معهم، كان ذلك قبل أن يعين مديرًا لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية.[٥٦]

ولم يكن كبار أساقفة الشرق تلاميذه فحسب، بل استقى من منهله العذب، الماء الحي الذي يروي ظمأ الروح، كبار علماء اللاهوت في الغرب الأوروبي، فقد وفدوا على مدرسة الإسكندرية لحضور محاضراته في التأملات الروحية والتتلمذ له. وكان أبرزهم القديس جيروم وروفينوس وبلاديوس كما سبق أن ذكرنا.

ثاني عشرًا: جيروم يتتلمذ لديديموس

على أية حال، بمجرد وصول جيروم إلى مصر، سارع للقاء ديديموس، وكان يلتقي به يوميًّا طوال فترة إقامته - أي على مدى شهر - حرصًا منه على الاستزادة من علمه، وليستقي منه أعذب التأملات الروحية حسب قوله. لذا سجل القديس جيروم مرارًا وتكرارًا أنه معلمه، كما مدح تعليمه وقال: «إنه أثر أثرًا بالغًا في الفكر اللاهوتي شرقًا وغربًا».[٥٧]

وقد تشرف جيروم بالتلمذة لديديموس، وافتخر بذلك، وكان يذكر على الدوام أنه معلمه مؤكدًا قدرته في التعليم، واتخذه قدوة له في دراساته اللاهوتية، وسجل أثره البالغ في لاهوت الشرق والغرب معًا كما سبق القول. ومن شهرة مؤلفاته العديدة المتعددة أنه عندما طلب داماسوس Damasus (٣٦٦ - ٣٨٤م)[٥٨]، بابا روما من جيروم أن يؤلف له كتابًا عن «الروح القدس» De Spiritu Sancto، شعر أنه ليس بإمكانه أن يؤلف كتابًا أفضل من كتاب ديديموس، لذا أقدم على ترجمته من اليونانية إلى اللاتينية وبدأ هذه الترجمة سنة (٣٨٤م) وأنهاها بعد سنة (٣٨٦م)، ومنذئذ انتشرت في ربوع أوروبا.[٥٩] وحرص في مقدمة ترجمته على كيل المديح لأستاذه ديديموس وأستاذ أستاذه أوريجانوس. ولولا هذه الترجمة، لما عرف الأوروبيون الكتاب المقدس. وقد أورد في نفس المقدمة: «أن ديديموس له عينان كعيني عروس الأنشاد، فهو في معرفته

٥٦) Barbier, *Athanase*, pl. 244; Bennett, *Didymus*, 17.

٥٧) Thierry, *Un pèlerinage*, 35.

٥٨) ولد داماسوس الأول Damasus I في البرتغال، وشغل السدة الرسولية سنة ٣٦٦م، وأقام العديد من المجامع الدينية لمواجهة الأريوسية وغيرها من البدع الدينية التي ظهرت آنذاك. وتوفي سنة ٣٨٤م. وكان جيروم سكرتيره الخاص وأقرب المقربين إليه. وقد ألف بعض القصائد الشعرية الدينية والعديد من الكتابات اللاهوتية. للتفاصيل انظر: Bouillet, *D.U.H.G.*, 493.

٥٩) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 23, 109, 126, 135; Ep. XXXVI, *Ad Damasum*, P.L., XXII, 453; *Praefatio Ad Paulinianum*, P.L., XXII, 101–04; *De Spiritu Sancto*, P.L., 103–54.

يحمل صفات الإنسان الرسولي، له فكر نير وكلمات بسيطة».[٦٠] ومما يذكر أن الأصل اليوناني الذي كتبه ديديموس مفقود. كما استخدم أمبروسيوس Ambrose أسقف «ميلان» Milan سنة ٣٨١م النص اليوناني كمصدر لكتابه عن الروح القدس؛ كذلك فعل «القديس أوغسطين» St. Augustine.[٦١] فالتعاليم الفلسفية التي علم بها أمبروسيوس والقديس أغسطين وكذا رجال الدين في فلورنسا.[٦٢] إنما هي مأخوذة عن ديديموس الذي كان يحفظ عن ظهر قلب جميع أسفار العهدين القديم والجديد. و لم يكن يقوم بتسميع هذه الأسفار فحسب، بل كان يقارن بينها ويعلق عليها بدقة علمية تبعث على إعجاب مستمعيه.[٦٣]

ويعد كتاب ديديموس سالف الذكر أفضل ما كتب في القرن الرابع الميلادي عن الروح القدس، لذا سُمِّي بـ«لاهوتي الروح القدس».[٦٤]

ومما يذكر أن العلامة ديديموس اتخذ ثلاث طرق متلازمة في تفسير الكتاب المقدس، ألا وهي: التفسير الحرفي، ويعقبه التفسير التاريخي، ثم التفسير الرمزي. فكان يقرأ الفقرة، ويفسرها تفسيرًا حرفيًا، ثم تاريخيًا، ثم روحيًا. وغالبًا ما كان يتحاشى التفسير التاريخي لكونه لا يرى أن يعمل عمل المؤرخ.[٦٥]

ثالث عشرًا: الصداقة القائمة بين القديس أنطونيوس وديديموس

كذلك تحدث جيروم في رحلته، عن الصداقة الحميمة القائمة بين القديس أنطونيوس وديديموس، والتي توثقت بالمحبة الخالصة، تلك الصداقة التي تجسم أيقونة لألفة العلم مع النسك. إذ لم يكن ديديموس معلمًا فحسب بل كان أولاً ناسكًا يحيي علمه اللاهوتي قبل أن يعلمه؛ ونلحظ في كتاباته المسحة النسكية التي عاشها وتشربها «أبو الرهبان» الذي اعتاد حين يذهب إلى الإسكندرية لمواجهة الهراطقة أن ينزل ضيفًا على ديديموس، فيتعزى كلٌّ منهما بصحبة الآخر؛ إذ ألف بينهما إيمانهما الواحد وبذلك تقابلا ثلاث مرات وتقاربا في فكرهما اللاهوتي.[٦٦]

---

٦٠) *De Spiritu Sancto*, 107.
٦١) Jérôme, in Migne (ed.), *Patrologia Latina*, 125; *Quaestiones in Heptateuchum* II, 25, P.L., XXXIV, 604.
٦٢) *De Ecclesiasticis Dogmatibus* 20, P.L., XLII, 1216.
٦٣) Roey, *D.H.G.E.*, col. 421.
٦٤) *Quasten*, vol. III, 87.
٦٥) Bennett, *Didymus*, 16.
٦٦) Palladius, *The Lausiac History*, 4.

ويروي جيروم أن القديس أنطونيوس انطلق من أعماق الصحراء متوجهًا إلى الإسكندرية لزيارة صديقه ديديموس. وبوصوله سالمًا استقبله في قلايته بحفاوة بالغة، لكون القديس أنطونيوس كان يتميز بفكره المعتدل وثبات في الإيمان. وطلب منه «أبو الرهبان» أن يصلي ووقف يسمعه باتضاع. ثم جلسا يتحدثان في الكتب المقدسة؛ وخلال ذلك، استشعر القديس أنطونيوس أن ديديموس يتحسر على فقدانه البصر، فسأله إذا كان حزينًا بسبب ذلك، فالتزم الصمت؛ فأعاد عليه السؤال، فأجابه قائلاً: إنه بحق يغمره الحزن، فقاطع كلامه قائلا له بحماس بالغ: «إنني أتعجب من حزنك على فقدانك ما يشترك فيه معك جميع البشر بل أيضًا أحقر الحيوانات والحشرات كالثعابين والسحالي والذباب، ولا تفرح معزيًا لأن الله وهبك بصيرة أخرى لا يهبها إلا لمحبيه؛ إذ أعطاك عينين كأعين الملائكة، تبصر بهما الروحيات، بل بهما أدركت الله نفسه وسطع نوره أمامك فأزال الظلام عن عيني قلبك فاستنرت».[٦٧] فتعزى ديديموس بأقوال القديس أنطونيوس طوال حياته، وروى هذا اللقاء لتلميذه جيروم أثناء زيارته له سنة (٣٦٨م). ولم يكتفِ جيروم بذكر ما جاء في اللقاء بل علق عليه قائلاً: «أفضل للإنسان كثيرًا أن تكون له الرؤية الروحية من أن تكون له الرؤية الجسدية، ويمتلك عينين تميزان الخطية من الحق».[٦٨] وقد نقل القديس جيروم ذات الفكر عندما بعث برسالة تعزية لراهب ضرير.[٦٩]

والجدير بالذكر أنه بعد مضي سنوات على تركه مصر، سجل جيروم أن أسعد أيام حياته هي تلك الفترة التي أمضاها في حضرة هذا العالم الموسوعي الذي حظي بحفاوته البالغة واستنار بغزارة علمه. وسجل في سفر رحلته أن اسم ديديموس سيظل اسمًا جديرًا بالتقديس بالنسبة له؛ إذ قال عن صديقه السكندري الذي سحره بنعمته وتقواه أنه يروق له أن يطلق عليه لقب أستاذه: «فهذا الضرير هو بحق «بصير» بكل ما تحوي تلك الكلمة العبرية من معانٍ. فتلك الكلمة لا تطلق إلا على الأنبياء»[٧٠] فأقواله تلك سجلها رغم خلافه مع روفينوس؛ إذ حدث آنذاك أن هاجم إبيفانيوس Epiphanios – أسقف سلاميس Salamis بقبرص – أوريجانوس، وطالب جيروم أن يوقع على قرار حرمانه فوافقه؛ إلا أن روفينوس رفض. عقب ذلك شعر جيروم بخطئه، ومع ذلك قام بحملة شعواء على أوريجانوس وتلميذه ديديموس. هذا بينما لزم روفينوس الصمت. ولم يسع

٦٧) Thierry, *Un pèlerinage*, 35; Socrates, *The Ecclesiastical History*, 4.29.
٦٨) Jérôme, *Ep.* 68.2; Thierry, *Un pèlerinage*, 35.
٦٩) Jérôme, *Ep.* 68.2.
٧٠) Thierry, *Un pèlerinage*, 35–36.

جيروم إزاء موقف روفينوس هذا إلا أن تراجع عن موقفه العدائي وكف عن الهجوم؛ بل وأعاد الاعتبار لأستاذه ديديموس وأستاذ أستاذه أوريجانوس حين أقدم على ترجمة كتاب ديديموس عن «الروح القدس»؛ ففي مقدمة ترجمته اللاتينية أكال المديح للعالمين.[٧١]

والجدير بالذكر أن ديديموس نشر دفاعًا عن «كتاب المبادىء» *De Principiis* لأوريجانوس (١٨٥ - ٢٥٤م) فند فيه أقوال من يتهمونه بالضلال والهرطقة، ووصفهم بأنهم قليلو الفهم وأن أوريجانوس يتمتع بمستوى فكري يفوقهم بمراحل؛ كما أنه يتميز بالحكمة؛ لذا يعد من النوابغ المشهورين.[٧٢]

رابع عشرًا: ديديموس كما وصفه تلميذه بلاديوس

هكذا كان جيروم أهم مصدر تناول حياة ديديموس بإسهاب، ففاق غيره من المصادر. ويأتي بعده في الأهمية - أسقف هيلينوبوليس Helenopolis في بيثينيا Bithynia بآسيا الصغرى - بلاديوس Palladius الذي يعتبر من أهم مؤرخي الرهبنة القبطية في القرن الرابع الميلادي. ولد في غلاطية سنة (٣٦٣ أو ٣٦٤م)،[٧٣] وتوفي حوالي ٤٢٥م. ويعد «التاريخ اللوزياكي» *Historia Lausiaca* الذي كتبه سنة (٤١٩ أو ٤٢٠م)[٧٤] من أهم مصادر تاريخ الرهبنة الأولى بعد كتاب «حياة أنطونيوس» Vita Antonii الذي ألفه البابا أثناسيوس.[٧٥]

قدم بلاديوس على الإسكندرية لأول مرة سنة (٣٨٨م) وظل بها إلى سنة (٣٩٩م)، فأعجب بعلمائها؛ لذا خلال تلك الإقامة الطويلة في مصر، حرص على زيارة الأديرة لدراسة نظمها، ولم يفته تسجيل كل مشاهداته، وبعودته إلى بلاده، طالب بتطبيق نفس النظم. وسجل في الفصل الرابع من مصدره سالف الذكر أنه التقى بديديموس الضرير أربع مرات، وأنه شخصية عظيمة بالإسكندرية، ورغم فقده البصر تمامًا؛ فإنه كان عالمًا قديرًا، ومديرًا لمدرسة الإسكندرية اللاهوتية، وأنه بعد أن جاوز الأربعين، كان يعرف عن الناس أكثر مما كان يراه فيهم المبصرون.[٧٦] وعاد بلاديوس ثانية إلى مصر العليا هذه المرة وذلك سنة ٤٠٦م واستمر بها إلى (سنة ٤١٢م). وعندما عاد إلى غلاطية، انهمك في كتابة مصدره «التاريخ اللاوزياكي»، الذي أورد فيه أن ديديموس - بمقدرته الفائقة -

٧١) *Apol. Adv. Libr. Rufini* II. 16, P.L., XXIII, 483c.

٧٢) Socrates, IV. 25.

٧٣) Palladius, *Tr. Meyer*, 5.

٧٤) Palladius, *Tr. Meyer*, 7.

٧٥) Palladius, *Tr. Meyer*, 4.

٧٦) Palladius, *Tr. Meyer*, 4. CF; Roey, *D.H.G.E.*, 416.

استطاع أن يفسر الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد كلمة كلمة، واستطاع أيضًا معرفة موضع كل آية، لكونه حفظها عن ظهر قلب. كما تميز بأسلوبه البليغ والشيق في شرح العقيدة؛ إذ كان يستعرض شروحاته بمهارة وحكمة عظيمتين ففاق كل معاصريه؛ لكون الله أنعم عليه بعقل سليم وموهبة ممتازة. وقد تحلى بالفضيلة وعمل الخير مع معرفة الحق.[٧٧]

ثم سجل بلاديوس أنه أثناء تفكير ديديموس في الإمبراطور جوليان المرتد Julian the Apostate (٣٦١ - ٣٦٣م) الذي ارتد إلى الوثنية، انتابه حزن عميق على المسيحيين الذين كانوا يعانون من اضطهاده؛ حينئذ أخبر بلاديوس أن جوليان سيتم اغتياله في حربه ضد الفرس، وبالفعل تحققت نبوءة الأعمى البصير.[٧٨]

خامس عشرًا: روفينوس يتتلمذ لديديموس

وأخيرًا، كان تيرانيوس روفينوس Tyrannius Rufinus (٣٤٥ - ٤١٠م) أسقف أكويلا Aquileia، الواقعة على شاطئ البحر الأدرياتيكي بإيطاليا، آخر من ذكر في مصدره - «التاريخ الكنسي» Historia Ecclesiastica - أنه تتلمذ لديديموس؛ ولكنه لم يزودنا بشيء يذكر عن سيرته كما فعل سابقاه جيروم وبالاديوس.

جاء روفينوس إلى مصر سنة (٣٧٣م)، أي في نفس السنة التي رحل عنها جيروم، وبعد زيارته لآباء براري الصحراء، توجه إلى العاصمة الإسكندرية وأمضى فيها ست سنوات. ثم سجن وطرد من مصر على يد أسقف الإسكندرية الأريوسي لوسيوس، وبعد فترة عاد إليها ثانية وأقام فيها عامَين. وفي مرحلتي إقامته، يذكر روفينوس أنه تشرف بالتلمذة لديديموس الذي قال عنه إنه: «كان عالمًا موسوعيًّا، حفظ في ذاكرته العلم الإلهي وكذا المنطق والهندسة والحساب والفلك». ووصل إعجابه بأستاذه مداه حين دعاه بـ«النبي» و«الرجل الرسولي».[٧٩]

نخلص من رواية روفينوس سالفة الذكر أن مدرسة الإسكندرية زمن ديديموس لم تكتف بتدريس العلوم اللاهوتية، بل اهتمت أيضًا بالعلوم الدنيوية التي تخدم أهداف المسيحية: من فلسفة، ومنطق، ورياضيات، وطب، وكيمياء، وطبيعة، وفلك، وجغرافيا، وتاريخ، وموسيقى؛ كما حرصت على التوفيق بين الفلسفة اليونانية وعلم اللاهوت، فأخرجت فلاسفة لاهوتيين كانوا

٧٧) Palladius, *The Lausiac History*, 4.
٧٨) Theodoret, *The Ecclesiastical History*, 3.19; Palladius, *The Lausiac History*, 4.
٧٩) Rufinus, *The Ecclesiastical History*, II. 7, P.L., XXI, 516–7.

من أشهر آباء الكنيسة. وتمكن هؤلاء العلماء من مواجهة الأباطرة الذين حاولوا القضاء على المسيحيين وعلى المسيحية وهي في المهد؛ كما كان لهم دور بارز بسبب غزارة علمهم في فرض آرائهم اللاهوتية الصحيحة في الكثير من المجامع المسكونية الكبرى. وبذلك كانت مدرسة الإسكندرية سندًا قويًا للكنيسة؛ إذ كان التقليد المتبع أن يعين مديرها بطريركًا؛ وبالتالي احتل بابواتها - أي بطاركتها - مركز الزعامة الفكرية والعلمية في العالم المسيحي آنذاك؛ لكون كثير من أساقفة الشرق والغرب تتلمذوا لأساتذتها، وحرصوا على أن يكونوا على صلة بهم؛ حتى يتسنى لهم استشارتهم حين تواجههم مشكلة ما. لذا لقب بطريرك الإسكندرية بلقب «قاضي العالم المسيحي».

ومن ناحية أخرى، حرص علماء وأساتذة مدرسة الإسكندرية اللاهوتية على أن يكونوا قدوة حسنة، لذا عاشوا حياة روحية سامية تقترب من حياة الرهبان في النسك والتقشف والمعاملات الطيبة.

سادس عشرًا: وفاة ديديموس وأفول نجم مدرسة الإسكندرية

لكن بوفاة ديديموس سنة (٣٩٨م)، دخلت مدرسة الإسكندرية التي أخرجت ألمع الفلاسفة اللاهوتيين مرحلة الضعف والانحلال، نتيجة ضعف الإقبال عليها. وقد قام رودون Rodon - آخر مدير للمدرسة - بنقلها إلى صيدا. كان ذلك في أواخر القرن الخامس الميلادي. فبعد أن كانت منارة للمسيحية للعالم كله، بدأت تضعف نتيجة انقسام الكنيسة في مجمع خلقيدونية سنة (٤٥١م). وأعقب ذلك انتقال التراث العلمي واللاهوتي إلى الأديرة في وادي النطرون.[٨٠]

سابع عشرًا: انعكاسات تأثر ديديموس بأستاذه أوريجانوس

والجدير بالذكر أن ديديموس تأثر كثيرًا بكتابات أستاذه أوريجانوس، وكانت النتيجة أنه حرم في مجمع القسطنطينية الثاني سنة (٥٥٣م) هو وأوريجانوس وإيفاجريوس Evagrius. كما أدين ثانية في المجمع السادس سنة (٦٨٠م)، لكونه من المدافعين عن آراء أوريجانوس الخارجة عن العقيدة المسيحية، وتكرر هذا الحرمان في المجمع السابع سنة (٧٨٧م). وكنتيجة

---

٨٠) Bennett, *Didymus*, 17.

للحرمان الصادر من المجامع ضده، أهلك خصومه كل ما وصل إلى أيديهم من أعماله وكذا أعمال أستاذه أوريجانوس.[٨١]

ثامن عشرًا: اكتشاف برديات[٨٢] طرة وديديموس يتألق من جديد

وشاء القدر أنه في سنة (١٩٤١م) إبان الحرب العالمية الثانية، اكتشف بطريق الصدفة في منطقة طرة جنوب القاهرة، كهف صغير عثر بداخله على ما يقرب من ٢٠١٨ بردية، تحوي حوالي ١٨٠٠ بردية لتفاسير العهد القديم من إعداد ديديموس.

إذ وجدت مقتطفات مطولة لتفاسيره لأسفار التكوين وأيوب وزكريا. كذلك له تفاسير لأسفار العهد الجديد، وأجزاء من تفسير إنجيل يوحنا، وأجزاء من تفسير الرسالة إلى رومية، وأجزاء من تفسير سفر الأعمال، وأجزاء من الرسالتين الأولى والثانية إلى أهل كورنثوس، وأجزاء من تفسير الرسائل الجامعة، وأجزاء من تفسير سفر الرؤيا. وكذا عظات فصيحة لأوريجانوس.

الخاتمة

نخلص مما تقدم، أن مدرسة الإسكندرية العظيمة حملت - بفضل العلامة ديديموس - مشعل الحضارة والنور فتدفق عليها العديد من العلماء الأفذاذ من الشرق والغرب، ليحظوا بالتتلمذ لـ «الأعمى البصير»، ذلك «العالم الموسوعي» - كما أسماه جوهانس كواستن Johannes Quasten - الذي جمع بين العلوم اللاهوتية والعلوم الدنيوية. لذا، يعد بحق أشهر علماء القرن الرابع الميلادي. وكان من الطبيعي أن معظم العلماء الزائرين للإسكندرية كانوا يحرصون على زيارة ديديموس - «منارتها العلمية» - للتزود بالعلم والبركة معًا، لكونه مثاليًا في تقواه وغزارة علمه.

كذلك أثمرت مدرسة الإسكندرية في عهد ديديموس فكرًا لاهوتيًا متميزًا كان له أثره في دحض الهراطقة. وكان الفكر اللاهوتي للإسكندرية آنذاك يطمح إلى المصالحة بين المسيحية والفلسفة، ولكن في إطار تعاليم المسيحية. وهكذا كانت المدرسة سندًا قويًا للكنيسة، مما أعطى لبابوات الإسكندرية مركز الزعامة الفكرية والعلمية في العالم المسيحي من أقصاه إلى

---

٨١) Schaff, *Christian Church*, vol. III, 922.

٨٢) للتفاصيل عن هذه البرديات المكتشفة في طرة جنوب القاهرة انظر:
O. Guéraud, *Papyrus découverts à Toura en 1941* (Paris, 1946), 367–379; L. Koenen and L. Doutreleau, *Nouvel inventaire des papyrus de Toura* (Paris, 1967), 547–564; Ehraman, *The New Testament Canon of Didymus the Blind* (Leiden, 1985), 2; J.J. O'Keefe, *Didymus The Blind* (Chicago, 2004), 513; E.D. Moutsoulas, 'La découverte de Toura en Egypte et son importance', *Theologia* 51 (1980), 722–733.

أقصاه. كما أضحت أم المدارس، واختيرت لتكون بيتًا للعلم، ومركزًا لأعظم نشاط تربوي يقوم على أساس موسوعي شامل.

ولقد نجحت مصر في السادس عشر من أكتوبر سنة (٢٠٠٢م) في إعادة المجد التليد لمدرسة الإسكندرية القديمة بإنشاء مكتبة الإسكندرية الحديثة، لتكون مصدرًا عالميًا للعلم والمعرفة، ومنبعًا ثقافيًا ينهل منه كل محبي الثقافة والعلوم؛ كما أنها تعتبر ملتقىً لكافة الحضارات والثقافات والأجناس، وسببًا للتقارب والتواصل بينها جميعًا - لا للتصادم - فتكون بذلك ركيزة سلام ومحبة، ورمزًا للمودة والوئام بين جميع الشعوب.

التاريـــخ اللوزياكي في الرهبانيـــة المصرية للقديس المؤرخ بلاديوس (٣٦٣ - ٤٣١م)

محمود سعيد عمران

بعد ظهور الديانة المسيحية بدأ صراع طويل بين المسيحيين والسلطة الإمبراطورية والشعب الوثني، وكان المسيحيون يمارسون شعائرهم بطريقة سرية، كما حل الاضطهاد بكل أنواعه بالمسيحيين حتى صدر أول مرسوم للتسامح الديني في عام (٣١١م)، ثم مرسوم قسطنطين الكبير Constantine the Great (٣٠٥ - ٣٣٧م) بعد انتصاره في عام ٣١٢م، وهو المرسوم الذي أصدره الإمبراطور قسطنطين وشريكه في الحكم ليسينوس Licinius في عام ٣١٣م.[١]

ومنذ هذا التاريخ بدأت الديانة المسيحية تعلن عن نفسها بعد أن ظلت تمارس شعائرها سرًا لفترة طويلة بدأت منذ التبشير عام (٣٠م) حتى عام (٣١٣م) تقريبًا. ومع ممارسة الشعائر بطريقة سرية ظهر الخلاف كبيرًا بين المسيحيين عندما اعترف بالديانة المسيحية دينًا في الدولة عام (٣١٣م)، الأمر الذي دفع الإمبراطور قسطنطين إلى عقد مجمع ديني للنظر في أمر الصراع الذي دار في مدينة الإسكندرية وامتد إلى كافة الأرجاء بين أثناسيوس Athanasius بطريريك كنيسة الإسكندرية فيما بعد (٣٢٨ - ٣٧٣م)، وآريوس Arius. وقد عقد هذا المجمع في مدينة نيقية عام (٣٢٥م)،[٢] وقد أصدر هذا المجمع مجموعة من القواعد قام عليها المذهب النيقاوي الذي تسير عليه الكنيسة المصرية حتى الآن، كما أصدر هذا المجمع قرارًا بنفي آريوس وأتباعه. ولكن الأمر لم ينته عند هذا الحد، بل ظل الصراع بين إثناسيوس وأتباعه وآريوس وأتباعه حتى مات الأخير عام (٣٣٦م)؛ ليبدأ صراع آخر بين سلطات الإمبراطورية والبابا إثناسيوس الذي نفي ست مرات خارج الإسكندرية في فترات متلاحقة حتى بلغ مجموع ما قضاه في النفي خمس سنوات، وخمسة أشهر، وسبعة وعشرين يومًا.[٣]

---

١) عن نص المرسومين انظر: *Original Sources of European History* (Philadelphia, 1997), 28-30.

٢) يوسبيوس القيصري، حياة قسطنطين العظيم، تعريب القمص مرقص داود (القاهرة، ١٩٧٥)، ٨٦ - ٩٢.

٣) متى المسكين، القديس أثناسيوس الرسول (وادي النطرون، ١٩٨١)، ٦٧.

وخلال هذه المرحلة أيضًا كان هناك صراع بين المسيحية والوثنية، وكان هذا الصراع يشتد حينًا ويضعف حينًا آخر، ولعل ما قوّى نفوذ الوثنية في تلك المرحلة ارتداد الإمبراطور جوليان Julian (٣٦١ - ٣٦٣م) إلى الوثنية، حتى إن هذا الإمبراطور حاول تقوية نفوذ اليهود داخل الإمبراطورية لضرب المسيحية، وذلك عندما منح حق إعادة بناء هيكل سليمان لليهود في مدينة القدس، ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل في أحداث تشبه الأسطورة.[٤]

وتطور الحال لصالح المذهب الإثناسيوسي والمسيحية كلها في عام (٣٨١م) عندما دعا الإمبراطور ثيودوسيوس الأول Theodosius I (٣٧٩ - ٣٩٥م) إلى مجمع ديني عرف باسم مجمع القسطنطينية الأول. وفي هذا المجمع نوقشت عدة أمور تتعلق بالديانة المسيحية، ومن أهم ما اتخذ من قرار في هذا المجمع هو الاعتراف بالديانة المسيحية دينًا رسميًّا للدولة.[٥] وهنا يمكن القول إنه بعد هذا المجمع انتصرت المسيحية تمامًا على الوثنية التي بدأت في الانحسار تدريجيًّا حتى زالت تمامًا من داخل أراضي الإمبراطورية، وإلى جانب ذلك انهيار المذهب الأريوس وبقاء مذهب إثناسيوس ليسود أراضي الإمبراطورية بجناحيها الشرقي والغربي. وقد دام هذا الموقف حتى عام (٤٥١م)؛ حيث اجتمع مجمع خلقدونية Chalcedon،[٦] في عهد الإمبراطور مارقيان Marcian (٤٥٠ - ٤٥٧م) الذي شطر العالم المسيحي إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول هو أوروبا وهو يتبع كنيسة روما، والثاني بلاد اليونان وآسيا الصغرى وبعض الأماكن الأخرى، وقد سار على مذهب خلقدونية ومركزه القسطنطينية، أما الثالث هو مصر التي تمسكت بالمذهب النيقاوي، هذا بالإضافة إلى بعض المذاهب الأخرى. وخلال هذه المرحلة أيضًا دار صراع حول أولوية ترتيب المراكز الدينية، ففي بداية الأمر كانت روما تمثل مركز القارة الأوروبية، وأنطاكية وتمثل القارة الآسيوية، والإسكندرية تمثل إفريقيا، ثم زاد عليها القسطنطينية باعتبارها العاصمة السياسية للإمبراطورية، والقدس بعد الاعتراف بالديانة المسيحية.

ومع بداية تعاظم الديانة المسيحية، وقامت الإمبراطورة الأم هيلانة Helena والدة الإمبراطور قسطنطين الكبير بزيارة الأماكن المقدسة وإصدار الأوامر ببناء الكنائس على الأماكن التي عاش فيها أو لها ذكريات مع السيد المسيح، وعلى رأسها كنيسة القيامة وغيرها من الأماكن.[٧] وقد أصبحت هذه الكنائس وكل الأماكن التي عاش فيها السيد المسيح أو

---

٤) Sozomen, *Ecclesiastical History*, Book I, chap. XXII.
٥) Sozomen, *Ecclesiastical History*, Book VII, chap. VII.
٦) Evagrius, *Ecclesiastical History* (London, 1946), 44f.
٧) يوسيبيوس القيصري، حياة قسطنطين العظيم، ١٠٤ - ١٠٦.

زارها مزارات مسيحية وفد إليها العديد من رجال الكنيسة وغيرهم من الشرق والغرب؛ رغبةً في تتبع خطوات الأنبياء ومشاهدة الأماكن التي وقعت فيها المعجزات، أو زيارة مقابر أو مشاهد القديسين أو الشهداء الذين لهم مزارات في مصر والشام، وكذلك زيارة الأديرة ومعايشة الرهبان على أرض الواقع، وقد عرف هؤلاء باسم الحجاج، وقد قام بعض هؤلاء بتسجيل بعض ما شاهدوه. والحقيقة أن الغرض من قيام هؤلاء بكتابة ما شاهدوه في رحلاتهم هو وضع دليل للحجاج الذين يفدون إلى المنطقة ليكون مرشدًا لهم وهاديًا أثناء تجوالهم في الأراضي المقدسة.

ويلاحظ أيضًا أن بعض كتاب العصور الوسطى قد سجلوا بعض المعلومات عن بلاد الشام ومصر دون أن يزوروا المنطقة، ولعل ذلك مرجعه إلى تشريف مؤلفاتهم بهذه المعلومات التي تتعلق بالأراضي التي تتطلع إليها قلوب وعقول المسيحيين في أوروبا خاصة رجال الدين.

ومن هؤلاء على سبيل المثال المؤرخ الفرنسي جريجوري التوري Gregory of Tours (٥٣٩ - ٥٩٤م) الذي تحدث عن الأهرام باعتبارها مخازن سيدنا يوسف، كما تحدث عن سيدنا موسى وخروج بني إسرائيل من مصر.[٨] ومن الذين زاروا مصر وسجلوا عنها الحاج الذي أتى من مدينة بوردو Bordeaux في عام (٣٣٢ أو ٣٣٣م)، والقديسة سلفيا أف اكويتين St. Sylvia of Aquitaine التي زارت مصر (٣٨٢ - ٣٨٦؟م)، وما هو مسجل في خطاب القديسة بولا St. Paula وسجل عنه القديس جيروم St. Jérôme (٣٤٢ - ٤٢٠م)، هذا بالإضافة إلى الرحالة نيودوسيوس حوالي (٥٣٠م)، والقديس أنطونيوس الشهيد St. Antoninus Martyr (٥٦٠ - ٥٧٠م). ويلاحظ أن هؤلاء الرحالة قد جالوا في مصر قدر استطاعتهم ولكنهم لم يمكثوا فيها طويلاً، فقد امتازت رحلاتهم بتحركاتهم الكثيرة من مكان إلى آخر بالقدر الذي سمحت فيه فترة الزيارة.

وهناك مجموعة من الذين زاروا مصر ولكنهم لم يكونوا رحالة جالوا فيها خلال أسابيع أو شهور أو أكثر، ولكنهم جاءوا ليعيشوا تجربة سمعوا عنها وهي الرهبانية. وواقع الحال أن انتشار الرهبانية في العالم كله خاصة في أوروبا إلى القديس إثناسيوس الرسول، وكان ذلك خلال وجوده في منفاه في أوروبا على فترات متقطعة كما سبق أن أوضحنا، كانت بدايتها في الثامن من يونية عام (٣٢٨م) وآخرها أول فبراير (٣٦٦م). ومن الذين أتوا إلى مصر يوحنا كاسيان John Cassian (٣٥٠ - ٣٦٠/٤٤٠ - ٤٥٠م)، ويوحنا هذا هو أحد مشاهير الكتاب الروحانيين الذين عاشوا في القرن الخامس الميلادي في جنوب بلاد غالة «فرنسا» وأشهر ما كتبه يدور حول الفكر الرهباني.

---

٨) Gregory of Tours, *The History of the Franks* (Penguin, 1974), 74.

لقد ترك يوحنا بلاده حوالي عام (٣٨٠م) يصاحبه صديق يُدعى جرمانوس Germanus واتجها إلى فلسطين حيث استقرا في أحد أديرة بيت لحم حوالي عامين، ثم اتجه يوحنا إلى مصر في عام (٣٨٢م) حيث زار وأقام مع الرهبان في طيبة، وبرية الأسقيط بنواحي وادي النطرون في عام (٣٨٦ أو٣٨٧م)، وأخيرًا غادر مصر في عام (٣٩٩م). ويلاحظ أن مواد قوانين الرهبانية البندكية مأخوذة عن كتاب يوحنا، كاسيان: وهذا الكتاب لا يتحدث عن أفراد إنما يتحدث عن القواعد العامة للحياة الديرية، وكذلك المأكل والمشرب والملبس والحقوق والواجبات.[٩]

ومن الذين وفدوا إلى مصر وعاشوا فيها روفينوس أف أكويليا Rufinus of Aquileia (٣٤٥ - ٤١٠م)، وقد درس روفينوس في روما؛ حيث التقى بالقديس جيروم. وقد استهوته الحياة النسكية فأقام جماعة نسكية في وطنه في الفترة من (٣٦٨ - ٣٧٣م)، ثم قصد الأراضي المقدسة؛ حيث عاش مع رهبانها، وانتهى به الحال في تلك المرحلة في معية السيدة ميلانيا Melania. وقد ظل روفينوس بمصر من عام (٣٧٣ - ٣٨٠م)؛ حيث صار تلميذًا للقديس ديديموس الضرير Didymus the Blind مدير مدرسة الإسكندرية (٣٤٦- ٣٩٨م)، ثم عاد روفينوس إلى الأراضي المقدسة في عام (٣٨١م)، وظل بها حتى عاد إلى بلاده إيطاليا عام (٣٩٧م).[١٠]

ومن الذين وفدوا إلى مصر في تلك المرحلة الغنية بالزائرين القديس المؤرخ بلاديوس Palladius، ويعتبر بلاديوس من أهم مؤرخي الرهبانية المصرية. وقد ولد في منطقة جلاطية Galatia الواقعة في منتصف شمال آسيا الصغرى حوالي عام (٣٦٣ أو ٣٦٤م)، ولما بلغ من العمر ثلاثة وعشرين عامًا اتجه إلى فلسطين؛ حيث عاش في أحد أديرة جبل الزيتون، ليتتلمذ لأنوسنت Innocent، كما أقام فترة صغيرة مع شخص يدعى إلبيدوس Elpidius بالقرب من مدينة أريحا. وفي عام (٣٨٨م) انتقل إلى مصر أملاً في لقاء الرهبان والتعرف عليهم والتتلمذ لهم. وقد بدأ زيارته لمصر بمدينة الإسكندرية؛ حيث بقي بها ثلاث سنوات التقى في بدايتها بالقديس إيزدور St. Isidore الذي كان مديرًا لدار الضيافة بالبطريركية المرقسية بالإسكندرية، وقد سلمه إيزدور هذا إلى دورثيوس Dorotheus الذي كان يعيش في مغارة تبعد حوالي خمسة أميال من الإسكندرية، ثم اتجه بعد ذلك إلى وادي النطرون، ومنها إلى منطقة القلالي ليقيم بها تسع سنوات. وخلال هذه المرحلة عاش كصديق مكاريوس السكندري لمدة ثلاث سنوات (٣٩١ - ٩٤م) توفي بعدها القديس مكاريوس.[١١]

---

٩) John Cassian, *The Twelve Books*, tran. C.S. Gibson (Buffalo, NY, 1894).

١٠) Rufinus of Aquilleia, *De Vitis Patrum*, prologue and chap.1.

١١) Palladius, *The Lausiac History* (London, 1965), 5, 54–58.

وبعد تلك المرحلة انضم بلاديوس إلى القديس إيفاجريوس St. Evagrius المنسوب إلى مدينة بنطس Ponticus (٣٤٦ - ٣٩٩م) في آسيا الصغرى ليتتلمذ له، وكان كلاهما يحب أوروجين Origen (١٨٥ - ٢٥٤م) وأفكاره. وقد تنقل بلاديوس بين الأديرة حتى وصل إلى مدينة ليكوبولس Lycopolis (أسيوط حاليًا)؛ حيث زار القديس يوحنا الحبيس الأسيوطي الذي تنبأ له بأنه سيصير أسقفًا. وقد ظل بلاديوس إلى جوار إيفاجريوس حتى وفاته عام (٣٩٩م).[١٢]

وبعد تلك المرحلة مرض بلاديوس ونصحه البعض بالتوجه إلى الإسكندرية للعلاج، ثم أشار عليه أطباء الإسكندرية أن يذهب إلى فلسطين تغييرًا للجو، فغادر مصر في عام (٣٩٩م) إلى فلسطين ومنها إلى إقليم بثينة Bithynia في آسيا الصغرى؛ حيث رسم أسقفًا على مدينة هيلينوبولس Helenopolis في عام (٤٠٠م)، وساند يوحنا فم الذهب سنة ٤٠٣م في مجمع السنديان، وفي عام ٤٠٥ سافر إلى روما ليشفع لدى أنوسنت الأول بابا روما (٤٠٢ - ٤١٧م) في القديس يوحنا. وفي عام (٤٠٦م) نفاه الإمبراطور البيزنطي أركاديوس إلى صعيد مصر؛ حيث ظل إلى عام (٤١٢م) يتنقل بين الأقصر وأسوان، وأخيرًا عاد إلى جلاطية، حيث أصبح أسقفًا على مدينة أسبونة Aspuna حتى وفاته عام (٤٣١م).[١٣]

وبلاديوس هو صاحب كتاب التاريخ اللوزياكي Lausiac History، وقد سمي بهذا الاسم نسبة للوسياس Lausus رئيس حجاب بلاط الإمبراطور ثيودوسيوس الثاني الذي أهداه بلاديوس هذا الكتاب، وقد كتب بلاديوس هذا الكتاب في المرحلة من (٤١٩ - ٤٢٠م)، وهو يصف فيه بعض جوانب الحياة الرهبانية في مصر وفلسطين وسوريا وآسيا الصغرى في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الميلاديين. ويعتبر هذا الكتاب من أهم المصادر التي تناولت جوانب كثيرة عن حياة الرهبانية في مصر في تلك المرحلة إلى جانب كتاب القديس إثناسيوس الرسول عن حياة القديس أنطونيوس (٢٥٠ - ٣٥٦م) المعروف باسم «أبو الرهبان» في المرحلة من (٣٥٦ - ٣٦٢م).[١٤]

والحقيقة أن لكلا العملين قيمة تاريخية كبيرة جدًا لسببين؛ السبب الأول: أن كتاب القديس إثناسيوس كتب في أدق المراحل الخاصة بالديانة المسيحية، وهي مرحلة الاعتراف بالديانة المسيحية دينًا في الدولة وبين عهد الإمبراطور جوليان المرتد Julian the Apostate (٣٦١ - ٣٦٣م)، والثاني الذي سجله بلاديوس كان بعد الاعتراف بالديانة المسيحية دينًا رسميًا

١٢) Palladius, *The Lausiac History*, 114.

١٣) Palladius, *The Lausiac History*, 6.

١٤) Athanasius, *The Life of St. Antony*, tran. H. Ellershaw in Select Writings of Athanasius, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers*, 11.4 (New York, 1924), 195–221.

للإمبراطورية، وانتهاء نفوذ الوثنيين، والسبب الثاني: أن كلا المؤلفَين قد عاش تجربة الحياة الرهبانية في الصحراء المصرية، وعلى ذلك فإن كلا العملين يكمل بعضه خاصة أن ما تناوله إثناسيوس عن حياة أنطونيوس لم يتناوله بلاديوس إلا في جمل عابرة. يضاف إلى ذلك أن ما كتب عن القديس أنطونيوس هو عمل يختص به الرهبان في مصر، أما العمل الذي قدمه بلاديوس فهو عمل شامل سجل فيه كل ما رآه وحصيلة خبرته طوال الحياة، وكل ما حصل عليه من معلومات من الآخرين. كما أن هذا العمل يصف الحياة الرهبانية في مصر وفلسطين وسوريا وآسيا الصغرى وأعالي الفرات.

والحقيقة أن الهدف من العملين هو إنارة العقول وصقلها من خلال التعريف بالرهبانية. لقد كتب أثناسيوس سيرة القديس أنطونيوس ليقدمها إلى الإخوة المسيحيين في الأقطار الأخرى الذين يعيشون حياة دينية ويرغبون في التعرف على الحياة الرهبانية وصرامتها في مصر. كما أن بلاديوس كان يرى أن كل من يقرأ عن الرهبان في مصر، سوف لا يعجب بهم فقط، بل إنه سيعمل على محاكاتهم بل ربما يسعى للتفوق عليهم. ويلاحظ أن بلاديوس قد أخذ وقتًا طويلاً في الكتابة عن حياة واحد وسبعين راهبًا وراهبة من الذين قابلهم أو سمع عنهم في وقت قد أصبحت الكنيسة تعمل بكل حرية وليس في الخفاء كما كان الحال قبل عهد الإمبراطور قسطنطين الكبير، أو الفترة المضطربة منذ عهد قسطنطين حتى عام ٣٨١م عندما اعترف بالديانة المسيحية دينًا وحيدًا ورسميًّا في الإمبراطورية.

ولعل المقصود من قيام بلاديوس بتقديم هذا العمل إلى لوسياس هو إعطاؤه درسًا في التنوير الديني الحقيقي، وتقديم بعض القيم عن حياة الرهبان في الصحراء المصرية. ومن بين ما قدمه بلاديوس في كتابه عن الرهبان بعض النماذج عن بعض الأعمال الفردية للذين ابتعدوا عن الفضيلة بسبب تفاخرهم الزائد، وأن بعضهم عاد إلى الطريق الصحيح مرة أخرى بفضل رعاية الله. وكان بلاديوس يرى أن الصوف الخشن لا يصنع الرهبان، وأن آفة الحياة هي التفاخر، وأن الصلابة هي التي تعطي القوة الحقيقية للإنسان.

وإلى جانب التاريخ اللوزياكي يوجد مقال عن شعب البراهمة والهند، وينقسم هذا المقال إلى أربعة أجزاء، وينسب قسم منه إلى بلاديوس، أما الأقسام الأخرى فقد كتبها آخرون، ويرى البعض أن بلاديوس قام برحلة إلى الهند مع موسى أسقف أدول Adoule، ولكن الواقع غير ذلك؛ لأن بلاديوس لم يقم برحلة إلى الهند، ولم يرد لها ذكر في كتاب التاريخ اللوزياكي.[١٥]

---

١٥) Palladius, *The Lausiac History*, 7.

أما القيمة التاريخية للتاريخ اللوزياكي، فيمكن القول إنه كتب في الفترة من (٤١٩ - ٤٢٠م)، وأنه يمكن القول أيضًا إن بلاديوس قد سافر كثيرًا وخالط الكثير، وإنه استمع كثيرًا، وإنه يستحق أن يطلق عليه لقب هيرودوت Herodotus الآباء أو الرهبان الصحراويين، وإن كتابه هذا قد نال شعبية كبيرة لدى بعض الشخصيات الذين ظهروا في كتاب تاريخ موناخورم في مصر *Historia Monachorum in Aegypto* وإن هذا الكتاب الأخير قد جمعه في حوالي عام ٤٠٠م روفينوس أف إكويليا، وأصدره على هيئة كتاب مماثل لكتاب التاريخ اللوزياكي،[١٦] وفي كتابات أخرى لمؤلفين غير معروفين، وآخرين معروفين مثل القديس جيروم، وفي مصر القديس إثناسيوس، وباخوميوس Pachomius وإيفاجريوس البونطي وغيرهم، وإن هناك العديد الذين أشاروا في كتاباتهم إلى ما كتبه بلاديوس. والكتاب مملوء بالكثير من الأعمال الروحية، كما أنه يعتبر من أقدم الكتب التي سجلت الحياة الرهبانية في مصر. وتكمن الأهمية في أن بلاديوس كان شاهد عيان ومعايشًا ومجربًا للحياة الرهبانية وعن الذين كتب أو سمع عنهم ممن كانوا مقربين إليهم. والحقيقة أن ما يؤخذ عليه أنه سجل أعمالاً فيها كثير من الغلو وأن بعضها مشكوك فيه. وهناك ملاحظة أخرى، وهي أن هذا الكتاب يضم أعمالاً أخرى هي التقديم والخطاب الموجه إلى لوسيوس والمقدمة، وأن هذه الأعمال قد كتبت بأسلوب مخالف لأسلوب الكتاب المكتوب باللغة اليونانية. ويلاحظ أنه يوجد مخطوطات أخرى لهذا الكتاب مكتوبة بلغات مختلفة؛ منها السريانية والأرمينية، والقبطية، والأمهرية، والعربية، والسوجدنياتية وهي إحدى اللغات الفارسية.[١٧]

والقيمة الحقيقية لكتاب التاريخ اللوزياكي أنه احتوى على حياة بعض الآباء المقدسين والرهبان الذين عاشوا في الصحراء المصرية. ولقد وضع بلاديوس كتابه هذا للذين يتنافسون في التقرب إلى الله، وحتى يسير على هداهم من يرغبون في التقرب إلى الله، ولمن يريد أن يسير في رحلة روحية تقودهم إلى مملكة السماء. كما سجل هذا الكتاب أيضًا جانبًا عن الحياة الروحية لبعض الراهبات المتقدمات في السن، وكان لهن شهرة كبيرة في تاريخ الرهبانية المصرية وغيرها مثل ميلانيا Melania الكبيرة والصغيرة،[١٨] وأن هؤلاء الراهبات رغبن في التزين بتاج إنكار الذات والإحسان.

١٦) الكتابان يتفقان في المنهج ويختلفان في المعلومات.

١٧) Palladius, *The Lausiac History*, 10.

١٨) Palladius, *The Lausiac History*, 123, 141.

والكتاب تم إهداؤه إلى لوسيوس كما سبق أن أوضحنا، ولوسيوس هذا يعتبر أكثر الناس علمًا في رأي بلاديوس، فقد ملأ قلبه وعقله الإيمان، كما أنه رجل محسن إلى الفقراء، وكان له قدره أينما ذهب؛ لأنه كان يشغل مكانة عالية بين الرجال العظام، وأنه يسير بإرشاد إلهي، ويبدو أنه هو الذي أوعز إلى بلاديوس بكتابه كتاب التاريخ اللوزياكي، وأن بلاديوس أقدم على هذا العمل وسجله وهو يستمتع بكتابته، ويقول بلاديوس إن لوسيوس هو الذي دفعه بكل حماسة لوضع هذا الكتاب المملوء بالروحانيات، وبإمكان القارئ أن يتتبع الفضائل في أعمال هؤلاء الرهبان الذين أرادوا إرضاء الله بالابتعاد عن ملذات الحياة.

ويعترف بلاديوس في مقدمة كتابه هذا بأنه ليس ضليعًا في اللغة اليونانية، وهذه حقيقة لأن الكتاب كتب باللغة اليونانية الدارجة. وتوجد ملاحظة هامة جدًّا وهي أن بلاديوس يعترف أن الكتابة عن الشخصيات التي وردت في كتابه أمر صعب للغاية، وأنه لا يستطيع القول إنه أعطى لكل منهم حقه كاملاً في العالم الروحي والحكمة.[١٩]

ويقول بلاديوس إن عليه أولاً أن يقدم عظيم الاحترام للإنسان الذي شجعه على كتابة هذا العمل، والمقصود به لوسيوس، ويدعو الله ثانيًا أن يساعد من يقرأ هذا الكتاب، وثالثًا فإنه يسأل القارئ الصفح عما يسببه له من متاعب إن وجدت. ويقدم بلاديوس الشكر للعناية الإلهية التي ساعدته على القيام بهذا العمل العظيم، وأنه سوف يتولى مناقشة ما ورد به مع سكان المنطقة التي يعيش فيها للتعرف أكثر على حياة هؤلاء الرهبان العظام وعلى معجزاتهم، وكذلك بعض النساء من علية القوم اللائي زهدن الحياة الدنيا وعشن حياة الزهد والرهبانية.

ويضيف بلاديوس أنه ذكر في هذا الكتاب أسماء العديد من الرجال والنساء الذين كانوا يبغون الفضيلة في أسمى معانيها، وكذلك البعض الذي هوى إلى أسفل سافلين؛ بسبب ما اعتراه من زهو وكبرياء.

والمطلع على الخطاب الذي أرسله بلاديوس إلى لوسيوس يجد فيه بعض الأفكار التي تنير الطريق للباحث؛ لما فيه من رؤية فلسفية وروحية حول هذا الكتاب، فقد بدأ بلاديوس خطابه بتمنياته الطيبة له ليكون في خدمة وطنه، ومن الجميل أن يبدأ الإنسان خطابه بتمنيات إلهية، بينما يقوم الآخرون بأعمال تافهة ويهتمون بالماديات ما لا يجعلهم سعداء، وأن أمنية الإنسان أن يرى شيئًا يؤدي إلى تنوير العقول.[٢٠]

---

١٩) Palladius, *The Lausiac History*, 18.

٢٠) Palladius, *The Lausiac History*, 21–22.

ويضيف بلاديوس أن طريق العلم منير، ويجب أن يسير فيه كل إنسان، وكلنا نتعلم من الله، ومن يتعلمون من الله يُعلمون من هم أدنى منهم، وهكذا علم الجيل السابق الجيل الحالي وعلى الجيل الحالي أن يعلم الجيل القادم وهكذا، وعلى كل من هو في درجة علمية أعلى أن يعلم مَن هو دونه، وإن كل من وهبه الله عقلاً فإنه يحتاج إلى التعليم، ومن لا يرغب في العلم عليه أن يعيش في جهالة.

وهناك ملاحظة هامة أشار إليها بلاديوس في خطابه الموجه إلى لوسيوس، فقد قال: إن الكلمات والجمل لا تقيم علمًا، ولكن العلم هو الفضيلة والتحرر من الضرر، وإن الإنسان إذا ملك الشجاعة والفضيلة، فإن كلماته تكون قوية مثل لهب النار، ويستعير بلاديوس بعض آيات إنجيل متى ويقول: «احملوا نيري عليكم وتعلموا مني لأني وديع ومتواضع القلب»[٢١] ويجب على المعلم أن يستعمل الجمل البسيطة في التعليم وأن يحبب التلاميذ إليه.[٢٢]

ويقول بلاديوس في مقدمة كتابه إن كثيرًا من الناس يؤلفون كتبًا في أزماتهم في مختلف النواحي وفي موضوعات متعددة، وبعض هؤلاء يكتبون لوجه الله؛ من أجل خلاص البشر باتباع تعاليم السيد المسيح، وهناك من يكتبون لإرضاء بعض ذوي السلطان من أجل شهرة زائفة.

ويضيف بلاديوس في المقدمة: أنا الخادم المتواضع الذي قدر له الله أن يعيش حوالي ثلاثة وثلاثين عامًا في رفقة مجموعة من الرهبان، بالإضافة إلى عشرين عامًا قضاها أسقفًا، من مجموع عمره الذي بلغ عند كتابة التاريخ اللوزياكي خمسة وستين عامًا. ويقول سوف أقدم لكم قصة هؤلاء الآباء من الجنسين رجالاً ونساء، لقد قابل بلاديوس بعضهم، وسمع عن البعض الآخر من الذين عاشوا معهم في صحراء مصر وليبيا، وفي طيبة وأسوان، وكان بعضهم من بلاد النهرين، وفلسطين وسوريا ومن غرب أوروبا خاصة من روما ومن كامبانيا Campania وما حولهما.

ويقول بلاديوس في فقرة أخرى: لعل ما ورد في هذا الكتاب رسالة تذكارية من روح قارئها إلى الله، وإن النصوص الواردة في هذا الكتاب ستكون علاجًا لنسيان الله، وإنها تبدد الكسل وتضيف إليه قوة روحية، ولعلها تهدئ الروح الثائرة في الإنسان، وإنها تكون نافعة للإنسان ولمن حوله كذلك ولمرءوسيه وحكامه أيضًا. إن كل الذين يحبون السيد المسيح يسارعون ليلحقوا به من خلال أعمالهم الطاهرة، وعليهم أن يعدوا أنفسهم كل يوم لتحرير روحهم إذا قرأوا هذا الكتاب.[٢٣]

٢١) متى المسكين، القديس أثناسيوس الرسول، ١٢ - ١٩.
٢٢) Palladius, *The Lausiac History*, 22.
٢٣) Palladius, *The Lausiac History*, 24.

ويستطرد بلاديوس قائلاً، إنه لعظيم أن تنطلق وتكون مع المسيح؛ لأن ذلك أفضل، ويستعيد بلاديوس بعض الآيات، ويقول: هيِّء نفسك في الخارج وأعده في حقلك، بعد أن تبني بيتك،[٢٤] لأن الذين يفكرون في الموت لا يمكنهم التقدم إلى الأمام.[٢٥]

ويركز بلاديوس على التعليم ويقول يا من تحبون التعليم الإلهي، وأنا منهم، لقد قابلت العديد من القديسين. وكنت أقوم برحلة لمدة ثلاثين يومًا، أو ضعف ذلك من الأيام، وسرت بعون الله في معظم أراضي الإمبراطورية الرومانية «البيزنطية» وتحملت العذاب، ومشقة السفر من أجل مقابلة أحد هؤلاء الرهبان الذين ملأ الله قلبهم بالإيمان، وأن أستقي منهم ما أفتقده. وفيما يتعلق بالقديس بولس فهي مثلي في الحياة والتعلم والإيمان، لقد قام برحلة إلى مدينة طرسوس إلى فلسطين ليقابل القديس بطرس ويعقوب ويوحنا، ولم يرض بحياة الكسل وكان يعمل ليعيش،[٢٦] وقدم بلاديوس آية من إنجيل متى وذكر «فلما ابتدأ في المحاسبة قدم إليه واحد مديون بعشرة آلاف[٢٧] وزنة ويزيد بلاديوس من جرعة التعليم الروحي ويقول: إن الذين يكتبون عن حياة الآباء مثل سيدنا إبراهيم ومن جاء بعده من الأنبياء مثل سيدنا موسى وإلياس ويوحنا، وكلهم كتبوا، من أجل تمجيد هؤلاء الأنبياء، ومن أجل مساعدة الفقراء، ويجب عليك يا لوسيوس وأنت تثق في خدام السيد المسيح أن تهتم بنفسك ولا تفعل ما يغضب الله.[٢٨]

ويسجل بلاديوس فقرة خاصة عن الراهبات ويقول إن جميع هؤلاء النساء قد رفعن شأنهن بأعمالهن وبأقوالهن المفيدة وطهارتهن وعذريتهن، وأنهن يراعين الله في كل أعمالهن، وهن يؤدِّين هذه الأعمال بكل حماسة وإخلاص في هدوء تام وبدراسة وتخطيط مسبق وإلا وصلن إلى نتائج فاشلة ويصبن بالضجر، لأن الأعمال السيئة تمحو الأعمال الفاضلة وعن الصلاة والثروة يقول بلاديوس: إنني أصلي من أجل كل الرجال وأدعو لهم ألا ينشغلوا بجمع الثروات، وعلى الإنسان أن يوزع ثروته على المحتاجين، ففي ذلك أفضل الأعمال، ويجب أن تكون هذه الأعمال من أجل حب الله، إن بعض هؤلاء الرهبان قد تعاهدوا ألا يأكلوا أو يشربوا ثم فشلوا بسبب حبهم للحياة الدنيا.[٢٩]

٢٤) الأمثال: ٢٤ : ٧.

٢٥) Palladius, *The Lausiac History*, 24.

٢٦) Palladius, *The Lausiac History*, 24.

٢٧) متى المسكين، القديس أثناسيوس الرسول، ١٨ – ٢٤.

٢٨) Palladius, *The Lausiac History*, 25.

٢٩) Palladius, *The Lausiac History*, 26.

ومن نصائح بلاديوس قوله إنه يجب على الإنسان أن يقوم بالأعمال الفاضلة ويبتعد عن الأعمال السيئة، وإن القانون لا يوضع من أجل فرد واحد بل لكل المجتمع. ويضيف بلاديوس أن شرب الخمر بسبب أفضل من شرب الماء بغطرسة، ويرجو بلاديوس في حديثه أن نتطلع إلى الآباء المحترمين الذين يشربون الخمر بسبب أفضل من أن نتطلع إلى الرجال الفاسدين الذين يشربون الماء دون اعتدال، وعلى الإنسان ألا يعترض على المادة بل يعترض على إساءة استخدامها، لقد شرب سيدنا يوسف الخمر في مصر ولكن الشيطان لم يتمكن منه. ويقدم بلاديوس مثالاً على ذلك ويقول إن بعض الفلاسفة مثل فيثاغورث Pythagoras وديوجين Diogenes، وأفلاطون Plato كانوا يشربون المياه وكذلك فعل كل الفلاسفة ولكنهم كانوا يعبدون الأوثان. وعلى العكس من ذلك أن من كان مع القديس بطرس قد اعتاد على شرب الخمر، وكذلك مع السيد المسيح،[٣٠] وقدم بلاديوس مثلاً على ذلك من إنجيل متى، وذكر «فلما نظر الفريسيون قالوا لتلاميذه لماذا يأكل معلمكم مع العشارين والخطاه».[٣١]

والحقيقة أن بلاديوس قدم نصائح كثيرة حول التعليم والتعلم والخلق الحسن والقدوة الطيبة والاقتداء بالسيد المسيح والحواريين والرهبان، ومن هم في مستواهم الروحي والخلقي. وإذا تعمقنا في الشخصيات التي تناولها بلاديوس نجد أنها حوالي إحدى وسبعين شخصية، ولا يتحمل هذا البحث تناول كل شخصية بكل تفاصيلها وإعطاءها حقها، لذلك يكتفي الباحث بذكر بعض الشخصيات، بعضها من رهبان مصر وبعضها جاء زائرًا لمصر وكتب عنها؛ مثل القديسة سيلفانيا St. Sylvania.

ولتكن البداية مع إيزيدور Isidore، وهو أول شخصية تكلم عنها بلاديوس، وقال؛ لقد وطأت أقدامي مدينة الإسكندرية لأول مرة، وكان ذلك في عام (٣٨٨م) أيام حكم الإمبراطور ثيودوسيوس الكبير، وهو الرجل الفاضل الذي يعيش مع الملائكة، ويضيف بلاديوس لقد تقابلت في مدينة الإسكندرية مع رجل عظيم متميز يستحق التقدير والاحترام لحسن تصرفاته وغزارة معلوماته، وهذا الرجل هو القس إيزيدور المسئول عن دار الضيافة في كنيسة الإسكندرية. لقد عاش هذا الرجل حياته المبكرة يناضل بكل نجاح كراهب في الصحراء في وادي النطرون والتي شاهدت قلايته في تلك المكان، وعندما قابلته كان رجلاً عجوزًا في السبعين من عمره وإن عاش بعد ذلك خمسة عشر عامًا، أي أنه تُوفي في عام ٤٠٣م. وقد سجل

٣٠) Palladius, *The Lausiac History*, 26–27.

٣١) متى المسكين، القديس أثناسيوس الرسول، ٩ - ١١.

إيزيدور أنه لم يرتدِ الكتان في حياته وأنه استخدمه فقط كرباط للرأس، وأنه لم يستحم ولم يأكل اللحم قط، ورغم ذلك كان منظره يدل على أنه يعيش في رفاهية. ويقول بلاديوس إن الوقت لا يتسع للحديث عن فضائله، وإنه يعرف الكثير عن الكتب المقدسة والآباء العظام الذين عاشوا في صمت، ويقول بلاديوس إنك إذا سألت إيزيدور عن رحلته في حياة الرهبانية، فإنه يقول إنه ذهب بعيدًا بدافع روحي. وكان إيزيدور كثيرًا ما يبكي خشية أن يكون قد أخطأ في يوم ما، وأنه لا يزال يعيش على القوة التي استمدها من تعاليم السيد المسيح. والحقيقة أن إيزيدور كان معروفًا لدى جميع أعضاء مجلس الشيوخ وزوجاتهم ولكل النبلاء في روما وذلك عندما اصطحب القديس إثناسيوس إلى منفاه حوالي عام ٣٤٠م، وأنه زار روما مرة أخرى مع الأسقف ديمتريوس وهو الرجل ذو الثروة الكبيرة الذي لم يكتب وصيته عندما حضرته الوفاة، ولم يترك ماله أو ممتلكاته إلى إخوته العذارى، ولكنه تركها في عهدة السيد المسيح، وقال إن الذي خلفك سوف يرزقك مثلما فعل معي.[٣٢]

والشخصية الثانية التي أتحدث عنها هي دوروثيوس Dorotheus التي قابلها بلاديوس بعد إيزيدور، وقد قضى هذا الرجل ستين عامًا في كهف، وقد أمره أن يظل معه ثلاث سنوات؛ حتى يتكيف مع الحياة الرهبانية. ويقول بلاديوس إنه خلال الأيام التي عشتها معه خاصة أيام الصيف الحارة كان يجمع الحجارة من الصحراء وساحل البحر؛ ليبني قلاية ثم ينازل عنها لغيره لا يستطيع بناء قلاية له، وكان يبني قلاية كل عام. ويضيف بلاديوس، لقد سألته ذات مرة وقلت له إنك تنهك جسدك الضعيف في هذا السن الكبير في هذا الحر الشديد فأجاب، أنا الذي أقتل الحر والوقت. ويضيف بلاديوس قائلاً إن دورثيوس كان يأكل القليل من الخبز وبعض الأعشاب وما يناسبه من الماء. ولم ينم على سرير أو حصير، وكان يجلس طوال الليل يصنع السلال من أجل قوت يومه وقوت بلاديوس.

وقد استقى هذه المعلومة من تلاميذه وكان ذلك نظام حياته منذ أن كان صغيرًا. ويقول بلاديوس لقد كنت أطلب منه أن يأخذ قسطًا من الراحة. فكان يقول إن كنت تستطيع أن تمنع ملاكًا من النوم، فإنك تستطيع أن تمنع رجلاً مثلي من النوم. ويسجل بلاديوس أنه ذات يوم طلب منه دورثيوس أن يذهب ليملأ الجرة ماءً في حوالي التاسعة مساءً، وامتثل بلاديوس وذهب ولكنه عندما حاول ملء الجرة شاهد أفعى في قاع البئر، فعاد وأخبر دورثيوس بذلك، ولكن الأخير ابتسم ثم هز رأسه وقال إنه الشيطان الذي تمثل لك في صورة الأفعى ليمنع

٣٢) Palladius, *The Lausiac History*, 31–32.

الناس من الشراب، ثم ذهب بنفسه وسحب الماء وشرب منه أولاً، وقال عندما ترسم علامة الصليب فإن الشيطان تخور قواه.[٣٣]

ومن الشخصيات التي تكلم عنها بلاديوس شخصية ديديموس الضرير Didymus the Blind، يقول بلاديوس إنه شاهد الكثير من الرجال في كنيسة الإسكندرية وكذلك من النساء الذين وصلوا إلى درجة الكمال في أرض مصر الطيبة. ويقول بلاديوس إنه قابل ديديموس أربع مرات في فترات متقطعة خلال العشر سنوات التي عاشها في مصر. ولقد بلغ هذا الرجل خمسة وثمانين عامًا عند وفاته (٣١٣ - ٣٩٨م)، ولقد فقد هذا الرجل بصره عندما كان في الرابعة من عمره، وأنه لم يذهب إلى المدرسة ولم يتعلم القراءة والكتابة، ولم يكن ذلك ضروريًّا لأنه يوجد مربٍّ طبيعي هو الله. ورغم هذا كله لقد كان متوجًا بمعرفة طبيعية حتى إنه يقال إن الكتب المقدسة كانت فيه وفي عقله، وإن الله يجعل الأعمى بصيرًا. وقد تمكن ديديموس من حفظ الكتب المقدسة عن ظهر قلب، ولديه معلومات عن التاريخ القديم.

ومما كتبه بلاديوس عن ديديموس أنه طلب منه أن يقيم الصلاة في قلايته، ولكن بلاديوس لم يكن راضيًا عن ذلك. ويضيف قائلاً إن القديس أنطونيوس دخل هذه القلاية ثلاث مرات لزيارة ديديموس الذي طلب منه أن يصلي فيها فامتثل لطلبه، ولم يجعله يكرر رغبته في ذلك وبذلك قدم لي درسًا في الطاعة. ويقول بلاديوس إن ديديموس ذكر له أنه كان يفكر يومًا في حياة الإمبراطور جوليان المرتد، ولكن النوم أخذه ثم رأى في المنام خيولًا بيضاء يقول فرسانها أخبروا ديديموس الضرير أن جوليان سوف يموت في الساعة السابعة، قم الآن وأخبر البطريريك إثناسيوس بالشهر والأسبوع واليوم والساعة.[٣٤]

ومن المعروف أن ديديموس الضرير ولد عام (٣١٣م) وتوفي عام (٣٩٨م)، وأنه تولى أمر إدارة مدرسة الإسكندرية (٣٤٦ - ٣٩٨م)، وتتلمذ للقديس جريجوري النزيانزي Gregory of Nazianzus، والقديس جيروم ورفينوس، بالإضافة إلى بلاديوس، كما أن له كتابًا دافع فيه عن أوريجين كما أنه كان ضد آريوس وأفكاره.[٣٥]

ومن الشخصيات النسائية التي تكلم بلاديوس عنها ألكسندرا Alexandra، وقال لقد أبلغني ديديموس الضرير أنه كانت توجد خادمة اسمها ألكسندرا، وقد تركت المدينة وعاشت منعزلة

---

٣٣) Palladius, *The Lausiac History*, 33–35.

٣٤) Palladius, *The Lausiac History*, 35–36.

٣٥) Socrates, *Ecclesiastical History*, Book IV, chap. XXV.

بمقبرة على الكفاف، وكان من يريد أن يقدم لها الطعام يقدمه من خلال فتحة في هذه المقبرة، وبذلك لم ير وجهها إنسان، ولم تر هي كذلك وجه إنسان طوال عشر سنوات. وفي السنة العاشرة نامت وأعدت نفسها للموت. ولقد ذهب كالعادة إلى المرأة التي اعتادت أن تذهب إليها وتقدم لها الطعام؛ وقال لقد كسرنا الباب ودخلنا المقبرة ووجدنا ألكسندرا نائمة. ويضيف بلاديوس إن القديسة ميلانيا Melania التي سوف أتحدث عنها قد أخبرتني عن ألكسندرا، وقالت: إنني لم أراها وجها لوجه، ومرة وقفت إلى جوار فتحة المقبرة وسألتها عن سبب غلق المقبرة عليها، فقالت: إن الرجل مكروب في عقله، وإنني قد اخترت هذه الحياة؛ حتى لا أقع في الخطيئة، وإنني أشغل وقتي بالصلاة من الصباح الباكر حتى الساعة التاسعة، وأصلي ساعة وأغزل الكتان ساعة أخرى، وطوال الساعات الأخرى فإنني أتأمل في الكتب المقدسة وأتذكر الأنبياء والشهداء، ثم آكل الخبز وأظل في مقبرتي بقية اليوم في انتظار ساعتي بكل سعادة وأمل.[٣٦]

وأفرد بلاديوس بعض سطور كتابه في الحديث إجمالاً عن رهبان وادي النطرون، ويقول إنه بعد زيارته لأديرة الإسكندرية التي تضم حوالي ألفين من الرهبان المتحمسين، وبعد أن قضى بها ثلاث سنوات اتجه إلى وادي النطرون؛ حيث تقع بحيرة مريوط بينه وبين الإسكندرية والمسافة تبلغ حوالي سبعين ميلاً، ويضيف بلاديوس إن وادي النطرون يمتد إلى الحبشة وإلى مازيكا Mazicae (كبادوكيا) وإلى موريتانيا.

ولعل بلاديوس يقصد أن الرهبانية ممتدة في هذه الأقاليم. وفي وادي النطرون كان يعيش خمسة آلاف راهب في أشكال مختلفة من الحياة؛ إذ كان كل راهب يعيش على هواه وطبقًا لنفوذه أو قوته، فمن أراد أن يعيش وحيدًا، ومن أراد أن يعيش مع فرد واحد أو أكثر. ويسجل بلاديوس أنه كان يوجد بالمنطقة سبعة مخابز لخدمة الجميع.

وذكر بلاديوس أن في وادي النطرون كانت توجد كنيسة وبجوارها ثلاث نخلات، يربط في إحداها الرهبان المخالفون، وفي الثانية اللصوص ويتم جلد هؤلاء ثم يطلق سراحهم، أما الثالثة فيجلس عندها الرهبان الجدد. كما كان يوجد إلى جوار الكنيسة منزل للضيافة؛ حيث يتم استقبال القادمين الجدد لعدة أيام، يمكن بعدها تشغيلهم في أعمال الحدائق أو المخابز أو المطابخ، وإذا كان شخصًا مهمًا قدموا له كتابًا. وفي هذا المكان كان يوجد بعض الأطباء، والكل يعمل في تخصصه؛ مثل صناعة الكتان؛ حتى يعتمد على نفسه. ويجتمع الجميع في الساعة التاسعة

٣٦) Palladius, *The Lausiac History*, 36–37.

لترنيم الأناشيد، وكان الكل يجتمع داخل الكنيسة في أيام السبوت والآحاد فقط. ويوجد بالمكان ثمانية من القساوسة يخدمون في الكنيسة. ويضيف بلاديوس أن الراهب أرسيوس Arsisius والآخرين من كبار السن الذين رأيناهم كانوا معاصرين للأنبا أنطونيوس الكبير، ومنهم من ذكر أنهم يعرفون آمون Amon الذي كانت له صلة روحية بالأنبا أنطونيوس، ويضيف بلاديوس أن أرسيوس قال له أن يعرف الأنبا باخوميوس الطيبي الذي كان معلمًا ورئيس دير لحوالي ثلاثة آلاف من الرهبان.[٣٧]

وتكلم بلاديوس عن التاجر أبولونيوس Apollonius، وقال إن هذا الرجل كان تاجرًا ولكنه اعتزل العالم وأتى إلى وادي النطرون، ومع كبر سنه لم يكن بوسعه أن يقوم بأي عمل حرفي أو كتابي، وقد سخر كل ثروته وأتى ببعض المستحضرات الطبية والعقاقير اللازمة للرهبان وكان يقدمها للمرضى منهم. وكان يطوف على الرهبان من الصباح الباكر حتى الساعة التاسعة مساءً، ويطرق أبواب القلايات؛ لعله يجد مريضًا يحتاج إليه. وبالإضافة إلى ذلك فكان يحمل معه الزبيب والرمان والبيض والخبز والدقيق الفاخر الناعم. ولما مات ترك مخازنه لراهب مثله وأوصاه أن يحمل على عاتقه هذه الخدمة لمجموع الرهبان الذي بلغ عددهم خمسة آلاف وهم يحتاجون إلى مثل الرعاية خاصة أن المكان صحراوي.[٣٨]

وخص بلاديوس مقاريوس المصري Macarius of Egypt (٣٠٠ - ٣٩٠ أو ٣٩٥؟) بجانب لا بأس به من المعلومات، ولكنه لم يذكر شيئًا عن نشأته وحياته الأولى قبل الرهبانية واكتفى بذكر معجزاته، والحقيقة أن البحث يتطلب التعرف عليه قبل الحديث عن معجزاته. ويطلق عليه بلاديوس اسم القديس مقاريوس أو الأنبا مقار الكبير أو الأنبا مقاريوس؛ تميزًا له عن القديس مقاريوس الصغير السكندري الذي كان معاصرًا له.

وقد ولد القديس مقاريوس حوالي عام ٣٠٠م في قرية شبشير من أعمال مدينة منوف من أبوين صالحين، وكان أبوه يدعى إبراهيم ووالدته تعرف باسم سارة، ولم يكن رزق بعد بولد. وقد رأى الأب شخصًا من قبل الرب يقول له إنه سيرزق بولد تكون ذكراه سائدة في أنحاء الأرض، ويكون له تلاميذ كُثُر. وتحقق القول ورزق الأب بولد سمّاه مقار أي الطوباوي، وكان مطيعًا لوالديه. ونظرًا لتقواه عيّنه أهل القرية أغنسطس أي قارئًا في الكنيسة. ولما بلغ مبلغ الرجال

٣٧) Palladius, *The Lausiac History*, 40–41.
٣٨) Palladius, *The Lausiac History*, 48–49.

زوجه والده على غير إرادته فتظاهر بالمرض أيامًا ثم استأذن والده أن يذهب إلى البرية لتغيير المناخ فمضى وسأل الله أن يساعده على عمل يرضيه.

وتضيف النصوص أن مقاريوس عندما وصل إلى الجبل رأى ملاكًا قد أمسك بيده، وأصعده على رأس الجبل وأراه كل البرية من جميع الجهات، وقال له الملاك إن الله قد منحك أنت ومن والاك هذا الجبل لتعيش فيه كل أيامك متفرغًا للعبادة. ولما عاد من البرية وجد زوجته قد ماتت وهي بعد عذراء فشكر الله على ذلك كثيرًا. وبعد وقت ليس بطويل مات أبواه فوزع كل ما ورثه على المساكين. وقد أدرك أهل شبشير طهره وعفافه فأخذوه إلى أسقف مدينة أشمون فرسّمه قسًّا عليهم. وبنوا له موضعًا خارج البلد، وكانوا يأتون إليه ويتقربون منه، وعينوا له خادمًا لبيع ما تصنعه يداه وقضاء ما يحتاج إليه.

وتذكر الروايات أن مقاريوس مر في هذه المرحلة من حياته بتجربة قاسية؛ إذ ادعت فتاة أنه ارتكب معها شرًّا فاعتدى عليه أهل المدينة بالضرب ولكنه تحمله وهو صامت، ولما حان وقت الولادة داهم الطلق الفتاة لمدة أربعة أيام وظلت في عذاب طوال هذه الفترة، ولم تضع طفلها حتى اعترفت بذنبها، وأنها ظلمت مقاريوس واعترفت باسم الشاب الذي غواها. وعند هذه المرحلة أحس أهل القرية بذنبهم فذهبوا إليه يطلبون السماح فهرب إلى الأسقيط Scete وكان عمره حوالي ثلاثين عامًا، وسكن في البرية الداخلية؛ حيث الموضع الذي فيه دير القديس مكسيموس ورروماريوس وهو المعروف الآن بدير البراموس.

أما فيما يتعلق بما كتبه بلاديوس عن الأنبا مقاريوس، فقد بدأ يقول: إنني ترددت كثيرًا في الكتابة عن الأعمال العظيمة المنسوبة إلى هذا الرجل؛ خشية ألا يصدقها الناس، وحتى لا أدخل في تعداد الكذابين لأن الله يهلكهم. وبداية يقول بلاديوس: إنه يوجد اثنان يحملان اسم مقاريوس أحدهما يعرف باسم مقاريوس المصري، والآخر يعرف باسم مقاريوس السكندري بائع الحلوى.[٣٩]

وقد بدأ بلاديوس حديثه عن مقاريوس المصري الذي عاش حوالي تسعين عامًا، قضى منهم حوالي ستين عامًا في الصحراء؛ حيث إنه بدأ حياته الرهبانية وهو في الثلاثين، ورغم صغر سنه فقد قيل عنه إنه يملك البصيرة، وأطلقوا عليه اسم الشاب العجوز. وينسب إلى مقاريوس

٣٩) Palladius, *The Lausiac History*, 54.

إنجازات كثيرة، كما أنه عندما بلغ الأربعين كانت له وقفات روحية وتنبؤات، وأنه كان يستحق أن ينصب كاهنًا.[٤٠]

ويقول بلاديوس إن تلميذين كانا يرافقانه في منطقة الإسقيط، وقد ظل أحدهما مرافقًا له يساعده في خدمة الأعداد الكبيرة من المرضى التي كانت تفد إليه، وكان الآخر يعيش في القلاية المجاورة له، ومع مرور الوقت ذكرت بعض الروايات التي وقعت لهم بعد أن أعاد لأحد المرضى بصره.

لقد قال مقاريوس للحاضرين إن الرجل الذي يدعى حنا الذي أصبح قسيسًا في المرحلة الأخيرة بعد أن مَنَّ الله عليه بالشفاء سوف يضل. هذا الرجل قد أغراه المال وخرج على طاعة الله بعد وفاة مقاريوس بعد خمسة عشر عامًا، وقام بسرقة الفقراء فأصابه مرض الفيل حتى أصبح كل جسده ملوثًا، وهذه هي نبوءة مقاريوس.[٤١]

وفي موضع آخر ذكر بلاديوس قصة رجل أحب امرأة متزوجة وتعذر عليه فتنتها، فذهب إلى ساحر حولها في نظر زوجها إلى فرسة حتى إنه كان يقدم لها العليق. وقد أشار عليه البعض بالذهاب إلى الأنبا مقاريوس الذي أقنعه بأنها لا زالت امرأة ولم تتغير إلا في نظر من يخدع نفسه.[٤٢]

وتناول بلاديوس حياة باخوميوس Pachomius ورهبان مدينة طيبة، وبداية يسجل بلاديوس أن من الرجال من عاشوا حياة مستقيمة، فكانت لهم تنبؤات ورؤيا ملائكية. وذكر أن باخوميوس كان يجلس في كهفه فظهر له ملاك، وأخبره أن لا فائدة من الجلوس في هذا الكهف، وطلب منه أن يترك هذا المكان ويستدعي كل ما حوله من الرهبان، ويعيش معهم، وقدم له الملاك لوحة نحاسية محفور عليها القواعد والنظم الخاصة بهذه المعيشة، وقد حفر على اللوحة البرونزية ما يلي:[٤٣]

دع كل هؤلاء الرهبان يأكلون ويشربون بما يناسب كل فرد منهم، ووزع عليهم الأعمال اليومية بما يتناسب مع طبيعة كلٍّ منهم، ولا تمنع أي راهب من الصيام أو الإفطار، ووزع الأعمال التي تتطلب جهدًا على الأقوياء، والأعمال التي تتطلب جهدًا أقل للأصحاء الذين يقدرون عليها، وأقم قلايات منفصلة تخصص قلاية لكل ثلاثة رهبان، ويجب أن يتناول جميع

٤٠) Palladius, *The Lausiac History*, 54–55.
٤١) Palladius, *The Lausiac History*, 55.
٤٢) Palladius, *The Lausiac History*, 56–58.
٤٣) Palladius, *The Lausiac History*, 56–58.

الرهبان الطعام في مبنى واحد. لا تدع هؤلاء الرهبان ينحون كل الأنحاء، ودعهم يأخذون راحتهم في الجلوس، وبإمكانهم أن يرتدوا حرامل بالليل. دع كلاً منهم يرتدي معطفًا من جلد الماعز أثناء تناول الطعام. وعليهم أن يذهبوا أيام السبوت والآحاد لتناول العشاء الرباني، وعليهم أن يفكوا أحزمتهم ويتناولوا العشاء بالقلنسوة فقط، وقد وضع تصميم لهذه القلنسوة، كما تم وضع علامة على شكل الصليب توضع على الطيلسان.[٤٤]

ومن هذه التعليمات تنظيم الرهبان في أربع وعشرين مجموعة، كل مجموعة تأخذ حرفًا من حروف اللغة اليونانية تبدأ من ألفا a، بيتا b، جما g، دلتا d وهكذا، ويتم التعامل مع هذه المجموعة بالنطق عليهم بهذه الحروف التي تصبح رمزًا لكل مجموعة، ويجب نقش هذه الحروف على موائد الطعام. وعلى جميع الرهبان الأغراب الذين يأتون من الأديرة الأخرى ألا يأكلوا أو يشربوا أو يقيموا مع الرهبان إلا إذا أتوا في رحلة من مكان بعيد. وأما الذين يأتون للإقامة فيجب اختبارهم لمدة ثلاثة أيام قبل قبولهم في عضوية الدير.[٤٥]

ومن التعليمات أيضًا أن على الرهبان أن يرتدوا قفازاتهم أثناء تناولهم الطعام، وألا يتحدثوا أثناء تناوله، وألا يرفع الراهب عينيه عن الطبق الذي يأكل منه، وبذلك لا يعرف الراهب ماذا يأكل زميله.

ومن الواجبات المطلوبة من الراهب أن يقيم اثنتي عشرة صلاة كل نهار، وهناك صلاة وقت إضاءة المصابيح، وصلاة الليل، بالإضافة إلى ثلاث صلوات تقام في الساعة التاسعة. وعلى الرهبان تلاوة المزامير أثناء تناول الطعام وأثناء الصلاة.[٤٦]

وذكر بلاديوس أن باخوميوس قال للملاك إن هذه الصلاة قليلة، فقال الملاك، لقد نظمت ذلك؛ حتى يتمكن الضعيف من أداء الصلاة ولا يصاب بالضجر، ويضيف قائلاً إن الأقوياء لا يحتاجون إلى قواعد للحياة الديرية؛ لأنهم قدموا أنفسهم طواعية لطاعة الله. وفي واقع الحال كانت هناك أديرة قد تعاملت مع هذه القواعد، وكانت تضم حوالي سبعة آلاف راهب. وكان يوجد دير يمكن أن يسمى بالدير الأم الذي يقيم فيه القديس باخوميوس، وكان به ألف وثلاثمائة راهب، وفي موضع آخر من كتاب بلاديوس ذكر ألفًا وأربعمائة راهبًا.[٤٧]

---

٤٤) Palladius, *The Lausiac History*, 92–93.
٤٥) Palladius, *The Lausiac History*, 93.
٤٦) Palladius, *The Lausiac History*, 93.
٤٧) Palladius, *The Lausiac History*, 94.

وكان من بين هؤلاء الرهبان راهب يدعى أفثونيوس Aphthonius وكان معروفًا لدى الجميع واشتهر باسم الطيب. وكان يعتبر الرجل الثاني في الدير وكانت إدارة الدير ترسله إلى الإسكندرية ليبيع منتجات الدير باعتباره محل ثقة الجميع.[٤٨]

ويضيف بلاديوس إنه كانت توجد أديرة أخرى بها حوالي مائتين أو ثلاثمائة راهب، وقد قام بلاديوس بزيارة إحداها عندما كان في طريقه إلى بانابوليس Panopolis «إخميم»، وكان به ثلاثمائة راهب. وفي هذا الدير كان يوجد خمسة عشر حائكًا، وسبعة يعملون في تشكيل المعادن، وأربعة نجارين، وأحد عشر من سائقي الجمال، وأربعة عشر قصارًا، وهم يعملون بذلك في كل الحرف اليدوية، وما يفيض منهم يصدر إلى أديرة النساء أو السجون.

ويذكر بلاديوس أنه وجد بعض الخنازير في أحد الأديرة، وعندما سأل عن سبب وجودهم في الدير، أجابوا بأنها عادة قديمة أن تتغذى هذه الخنازير على فضلات الخضروات، وعندما تكبر تذبح وتباع لحومها، أما أقدامها فتقدم للمرضى وكبار السن. وأشار بلاديوس أنه يعيش على حدود منطقة الأديرة شعب فقير هو قبائل البيما أو البلميون Blemmyes.[٤٩]

وعلى أية حال فإن هؤلاء الرهبان مشغولون طوال اليوم، فهم يستيقظون مبكرًا، ويذهبون إلى أعمال في المطابخ أو الورش حتى وقت تناول الطعام. ثم يبدأون في إعداد الموائد ويضعون عليها الخبز والخردل والزيتون والجبن المصنوع من لبن البقر، بالإضافة إلى بعض الخضروات. ويأتي البعض ليأكل حوالي الساعة السادسة، وآخرون في السابعة، وغيرهم في الثامنة، ودفعة تالية في التاسعة وهكذا حتى آخر دفعة، وهي تأتي في وقت متأخر، والمهم أن كل دفعة تأتي في الموعد المخصص لها.[٥٠]

ويسجل بلاديوس أن بعض هؤلاء الرهبان يشتغل بالأعمال الزراعية في الأراضي الملحقة بالدير، والبعض يصنع السلال الكبير، وآخرين في صناعة الأحذية، والبعض يقوم بنسخ الكتب، بالإضافة إلى الحرف التي سبق ذكرها. والمهم هنا أن جميع هؤلاء الرهبان يحفظون الكتاب المقدس عن ظهر قلب.[٥١]

---

٤٨) Palladius, *The Lausiac History*, 94.

٤٩) Palladius, *The Lausiac History*, 94–95.

٥٠) Palladius, *The Lausiac History*, 95.

٥١) Palladius, *The Lausiac History*, 51.

وبالإضافة إلى الأديرة الباخومية هذه، يوجد دير للنساء تعيش فيه أربعمائة راهبة، وهي تعيش على نفس النظام الحياتي مثلما الحال في دير الرجال عدا الملابس مثل الطيلسان. وقد أقيم هذا الدير على الجانب الآخر من النهر في مقابل أديرة الرجال. وعندما تُتوفى إحدى الراهبات فإن بقية الراهبات يُجَهِّزْنَها للدفن ويحمِلْنَ جثمانها ويَضَعْنَه على ضفة النهر. وفي هذه الحالة يعبر الرهبان النهر على عبارة وهم حاملون سعف النخيل وأغصان الزيتون، ويحضرون الجثمان ليدفنوه في المقابر العامة. وفي الأحوال الأخرى لا يسمح لأحد بالذهاب إلى دير النساء إلا القساوسة أو الشماسون، وهم يذهبون فقط في أيام السبوت.[٥٢]

ومن الشخصيات غير المصرية التي تناولها بلاديوس هي شخصية القديس إيفاجريوس (٣٤٦ - ٣٩٩م) المعروف باسم إيفاجريوس البونطي Evagrius of Pontus، تميزًا له عن سمييه من رجال الكنيسة أو المؤرخين. والحقيقة أن ما سجله بلاديوس عن إيفاجريوس البونطي يعتبر مصدرًا رئيسًا له، ويلاحظ أن ما سجله بلاديوس عن إيفاجريوس قد حذف من بعض المخطوطات لموقفه من أفكار أوريجين Origenes.

ويقول بلاديوس في بداية حديثه عن إيفاجريوس، يجب علي وأنا أسجل صفحات هذا الكتاب أن أكتب عن الشماس الشهير إيفاجريوس، وهو الرجل الذي يعيش عيشة ديرية حقيقية، وعلي أن أسجل فضائل الرجال الذين يتم تهذيب النفوس بأعمالهم، وهم الذين عاشوا لتمجيد الأعمال العظيمة للسيد المسيح. ويسجل بلاديوس أنه سوف يتحدث عنه في ثلاث مراحل؛ الأولى وهي أنه كيف حقق أهدافه، ،والثانية أنه كيف سار في الطريق الصحيح، والثالثة أنه مات في الصحراء وهو يبلغ من العمر أربعة وخمسين عامًا، ويمكن للإنسان أن يقول عنه إنه أنجز الكثير في وقت قصير.[٥٣]

ويسجل بلاديوس أن أصل إيفاجريوس يرجع إلى إقليم بونطس Pontus، وأنه ولد في مدينة إيبورا Ibora في إقليم كبادوكيا بآسيا الصغرى، وكان والده من رجال الدين. وقد عينه القديس بازيل Saint Basil (٣٢٩ - ٣٧٩م). أسقف كنيسة قيصرية، قارئًا في كنيسة المدينة، وبعد وفاة القديس بازيل تولى أسقفية المدينة جريجوري النازانياني Gregory Nazianzus (٣٢٥ - ٣٨٩م) الذي عين إيفاجريوس في وظيفة شماس، وعندما عقد مجمع القسطنطينية عام (٣٨١م) ترك جريجوري إيفاجريوس مع نيكتاريوس Nectarios بطريريك القسطنطينية (٣٨١ - ٣٩٧م)؛

---

٥٢) Palladius, *The Lausiac History*, 95.
٥٣) Palladius, *The Lausiac History*, 110.

ليسانده في الدفاع عن الديانة المسيحية ضد الهراطقة. وقد نجح إيفاجريوس في هذه المهمة لدرجة كبيرة.[٥٤]

ويقول بلاديوس إنه خلال إقامة إيفاجريوس في القسطنطينية وقع في غرام سيدة من علية القوم، وقد بادلته نفس الشعور، ولكنه ظل يقاوم بإقامة الصلاة، حتى إنه رأى في منامه ملاكًا في شكل جندي يقبض عليه ويقدمه للمحاكمة، وسجل بلاديوس حديثًا طويلاً حول هذه المحنة حتى انتهى الأمر بالقديس إيفاجريوس بالتوجه إلى القدس ثم إلى مصر في عام (٣٨٤م) والوصول إلى وادي النطرون؛ حيث عاش لمدة عامين، وفي السنة الثالثة اتجه إلى الصحراء، وعاش أربعة عشر عامًا في منطقة القلالي Cellia على الكفاف؛ حيث كان يأكل رطلاً من الخبز ويستهلك ثمن جالون من الزيت كل ثلاثة أشهر. وقد عاش معه في هذه المرحلة مائة من المصلين، وقد قام إيفاجريوس خلال هذه المرحلة التي تبلغ حوالي خمسة عشر عامًا بوضع العديد من المؤلفات.[٥٥]

ويقول بلاديوس إن إيفاجريوس ذكر له أنه كان يقف طوال أيام الشتاء القارس عاريًا في بئر حتى أنه كاد أن يتجمد، وأنه عاش أربعين يومًا في الخلاء. ويضيف بلاديوس أن مفتاح الكنيسة قد ضاع يومًا من إيفاجريوس، وعندما رسم علامة الصليب على الباب ودفعه فتح الباب، وأنه كثيرًا ما تعرض لغوايات الشيطان، ولكنه قاوم كل الأفكار السيئة. ويذكر بلاديوس أيضًا أن القديس إيفاجريوس لم يتناول الخضروات بما فيها الخس، وكذلك الفاكهة ومنها العنب، ولم يستحم منذ أن قدم من بلاده إلى مصر.

ولما اعتلت صحة إيفاجريوس تطلب الحال أن يأكل الطعام المطهي على النار، ولكنه كان يكتفي بالثريد والمعجنات لمدة عامين حين انتهت حياته.[٥٦]

وفيما يتعلق بنتائج البحث يمكن القول إن بلاديوس تكلم عن إحدى وسبعين شخصية من الرهبان الذين عاشوا في مصر أو سمع عنهم طوال فترة إقامته في مصر، سواء كان هؤلاء الرهبان من الرجال أو النساء، كما أن بعضهم جاء من بلاد أخرى. وتكلم بلاديوس أيضًا عن بعض الشخصيات الأخرى من القديسين أو المفكرين وما في حكمهم الذين عاصروه أو سبقوه، ولم يفرد لهم فقرات خاصة؛ مثل القديس إثناسيوس (٢٩٦ - ٣٧٣م)، والقديس أوغسطين

---

٥٤) Palladius, *The Lausiac History*, 110–111.

٥٥) Palladius, *The Lausiac History*, 110–113.

٥٦) Palladius, *The Lausiac History*, 110–114.

(٣٥٤ - ٤٣٠م)، والقديس بازيل الكبير (٣٣٠ - ٣٧٩م)، ويوحنا كاسيان (٣٦٠ - ٤٣٠م)، وكلمنت السكندري (١٥٠ - ٢١٥م)، والقديس جيروم (٣٤٢ - ٤٢٠م)، ويوحنا ذهبي الفم (٣٤٧ - ٤٠٧م)، وروفينوس أف إكويليا (٣٤٥ - ٤١٠م)، والقديس أنطونيوس (٢٥١ - ٣٥٦م).

إن بلاديوس لم يتكلم إلا عن الرهبانية فقط وشخصيات عاشت حياة الرهبانية، ولم يتحدث عن أية جوانب أخرى اجتماعية أو تاريخية أو إدارية في مصر، وإن الرهبان الذين تحدث عنهم سواء من الرجال أو النساء عاشوا في شكل ثلاثة أنواع من الرهبانية؛ هي:

النوع الأول: رهبان يعيشون في انتظار مساعدة الآخرين دون أن يفعلوا شيئًا.

النوع الثاني: رهبان يعيشون فرادى ويقدمون مساعدات للنوع الأول، وقد تكون هذه المساعدة طبية أو مساعدات أخرى كالمأكل والمشرب.

النوع الثالث: رهبان يعيشون في نظام الشركة؛ مثل أديرة القديس باخوميوس للرجال والنساء.

ويتضح من النتائج أيضًا أن بلاديوس لم يكن أول من كتب عن الرهبانية في مصر، بل سبقه روفينوس أف أكويليا، والقديس جيروم، وإن كانت كتاباتهما أقل بكثير مما سجله بلاديوس. ومن الواضح أيضًا أنه كان يشرف جميع كتاب الكنيسة في الشرق والغرب أن يتحدثوا عن الرهبانية في مصر؛ مثل المؤرخ سوزيمن الذي كتب عن بعض ما ذكرهم بلاديوس؛ مثل ديديموس الضرير.[٥٧] كما أن ما كتبه بلاديوس لم يقتصر على بعض الرهبان المصريين أو بعض الرهبان غير المصريين الذين عاشوا في مصر، بل إنه شمل شخصيات مختلفة بدأت بمصر ثم فلسطين وسوريا وشمال العراق وآسيا الصغرى وأوروبا خاصة إيطاليا. كما اهتم بإقليم جلاطية مسقط رأسه وتكلم عن أديرة للرجال والنساء في هذه المنطقة خاصة في مدينة أنقره Ancyra، هذا بالإضافة إلى أستاذه إيفاجريوس.

وأخيرًا يمكن للباحث أن يؤكد أن كتاب بلاديوس المعروف باسم التاريخ اللوزياكي كتاب يوضع في مقدمة المصادر لمن يريد أن يؤرخ للرهبانية المصرية.

---

٥٧) Sozomen, *Ecclesiastical History*, Book III, chap. XV.

دور المعماريين الأقباط في إنشاءات المسلمين الحضارية في عصر الدولة الأموية

محمد فياض

مقدمة

«إن الله ﷻ سيفتح عليكم بعدي مصر فاستوصوا بقبطها خيرًا فإن لهم منكم صهرًا وذمة ورحمًا فإنكم ستجدونهم نعم الأعوان على قتال العدو».[١]

شكلت البشرى والوصية السابقة للرسول - صلوات الله عليه - عقيدة راسخة ونقطة انطلاق حقيقية لحكام المسلمين في علاقتهم بقبط مصر، فكانت علاقة الطرفين علاقة تكامل ومودة وقد تعددت مظاهر تلك العلاقة، وهذه المقالة التي نحن بصددها تتناول إحدى مظاهر تلك العلاقة؛ حيث تتناول دور المعماريين الأقباط في إنشاءات المسلمين الحضارية تحديدًا عصر الدولة الأموية.

وفي الحقيقة فإن الأقباط كان لهم دور حقيقي في مسيرة الحضارة الإسلامية، وهذا القول ليس مجرد شعارات جوفاء بل كان واقعًا حقيقيًّا أثبتته وقائع التاريخ، فقد احتك الأقباط بالعرب الفاتحين ولم يجدوا فيهم عدوًّا لدينهم ولا لمذهبهم، بل كفل العرب لهم الحرية التامة في إقامة شعائرهم واتباع مذهبهم الأرثوذكسي كما كان البيزنطيون،[٢] فأصبح الأقباط يشعرون بحرية تامة في الدين، كما أصبح لهم نصيب في إدارة بلادهم، فأصبحوا كتبة ورؤساء للمالية طوال العصر الأموي. بل وصل الأمر أنه في نهاية ولاية عبدالعزيز بن مروان على مصر كان والي الصعيد قبطيًّا اسمه بطرس، وإن كان قد اعتنق الإسلام بعد ذلك.[٣]

---

١) ابن عبدالحكم، فتوح مصر وأخبارها (ليدن، ١٩٢٠)، ١١٤؛ السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٨٦)، ١٢.

٢) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان (القاهرة، ٢٠٠٥)، ١٥٠.

٣) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٥١.

ولقد أظهر الأقباط في مناسبات عديدة ارتياحهم لحكومة العرب واعترافًا بالجميل. ولم يقتصر هذا الشعور على السنوات الأولى بعد الفتح، وإنما في مناسبات مختلفة ظهر تقدير الأقباط والمسيحيين عامة للعرب ومدى حبهم لهم.[٤]

وقد وجد الأقباط أيضًا لأنفسهم أماكن متميزة داخل بلاط الخلفاء بشكل شبه دائم، وشغل العديد منهم مناصب عليا في الدولة، وكانت هناك فترات في التاريخ الإسلامي شهدت تزايدًا ملحوظًا لنفوذ غير المسلمين الأقباط على وجه الخصوص في مواقع القيادة والتأثير.[٥]

كل ذلك يشي لنا بأمور عديدة؛ أهمها الحرية التامة للأقباط، وكان حرفيو الأقباط أيضًا من هؤلاء الذين شعروا بتلك الحرية، فساهموا في مسيرة إبداع الحضارة الإسلامية، وأدلوا بدلوهم ووضعوا بصماتهم مشاركين في العديد من الإنشاءات الحضارية للمسلمين، وذلك بعد أن أمنوا على أنفسهم، وهذا تحديدًا هو إحدى أهم تعريفات الحضارة، فها هو «ول ديوانت» يعرف الحضارة قائلاً: «إن الحضارة تبدأ؛ حيث ينتهي الاضطراب والقلق؛ لأنه إذا أمن الإنسان من الخوف تحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل الإبداع والإنشاء، وحينئذ لا تنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه إلى فهم الحياة وازدهارها».[٦]

وهذا تحديدًا ما تناقشه تلك المقالة، فهاهم حرفيو الأقباط يمارسون نشاطًا إنشائيًّا ضخمًا خصوصًا في عصر الدولة الأموية، يوضح لنا هذا النشاط مدى مساهمة المعماريين في تلك الإنشاءات الحضارية العملاقة. ولو كان هؤلاء يشعرون بالاضطهاد، ما أبدعوا ولا شاركوا في ركب الحضارة، فالقهر لا يولد الإبداع.

أما عن مشروعية النطاق الزمني للدراسة وفلسفة حصره داخل حدود الدولة الأموية فالحقيقة أن هذا يرجع للتشويه الذي لحق بتاريخ الدولة الأموية من قبل بعض الروايات غير البريئة، وكذا بعض غير المنصفين الذين اتهموها بأنها كانت دولة عنصرية تضطهد الأجناس والأديان المغايرة لها. ولكن تلك المقالة تحاول إثبات عكس ذلك وتلقي بقعة ضوء على تاريخ الدولة الأموية، فضلاً عن الهدف الأكبر من توضيح ماهية العلاقة بين المسلمين والأقباط على مستوى كافة الفئات، وتوضيح نتيجة تسامح المسلمين على نفسية الأقباط وأثر ذلك على مسيرة الحضارة الإسلامية.

---

٤) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٥٦.
٥) عبد اللطيف المناوي، الأقباط الكنيسة أم الوطن (القاهرة، ٢٠٠٧)، ٢٧.
٦) ول ديورانت، نشأة الحضارة (القاهرة، ٢٠٠١)، ٣.

أولاً: دور المعماريين الأقباط في إنشاء الأسطول الإسلامي

كان لبناء السفن في مصر شأن عظيم في فجر الإسلام ولا سيما في العصر الأموي، فقد أوضحت أوراق البردي مهارة الأقباط في صناعة السفن، كما أوضحت أيضًا تقدير الحكومة الإسلامية المركزية لتلك المهارة.[٧]

لذا كانت مصر أول بلد استفاد العرب الفاتحون من خبرته في بناء أساطيلهم البحرية، ولقد سعى هؤلاء الأقباط في تقديم خبرتهم للعرب الفاتحين وفي التفاني في خدمتهم لما رأوه منهم من تسامح وحسن معاملة.[٨]

وفي الحقيقة فقد اعتمد العرب اعتمادًا كبيرًا على الأقباط في تكوين جيشهم البحري وعمارة أسطولهم، بل كذلك في إنشاء الموانى المختلفة في أنحاء الدولة الإسلامية؛ حيث إن مصر كانت مشهورة بمهارة صناع السفن وكثرة دور الصناعة التي شيدت الأعداد الوفيرة من السفن. ومعنى ذلك استمرار العرب على نفس السياسة في بناء السفن على أيدي نفس العمال الأقباط المتخصصين في بناء السفن.[٩]

وفي حقيقة الأمر فلقد أقبل الأقباط على العمل في العديد من دور الصناعة في القلزم والإسكندرية ورشيد ودمياط وتنيس وجزيرة الروضة، كما لم يترددوا في العمل في موانئ الشام وموانئ المغرب بكل عزم وإخلاص.[١٠] معنى ذلك أن مهمة الأقباط في عمارة الشعب لم تكن داخل حدود مصر بل إنهم قد صدروا تلك الموهبة إلى العديد من الأمصار الإسلامية الأخرى، فها هو الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان وبعد إحدى الغارات البيزنطية على السواحل الشامية (٤٩هـ/ ٦٦٩م) يقرر أن يشيد دارًا لصناعة السفن من مدينة كوم أشقاو.[١١]

إذن فقد كانت الهجمات البيزنطية عاملاً مهمًا من عوامل إنشاء الأساطيل الإسلامية، وكذا استكمال التحصينات البحرية.[١٢]

---

٧) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٢٨.

٨) عبد الشافي محمد عبد اللطيف، «دور المصريين في إنشاء البحرية الإسلامية»، بحث منشور في كتاب: مصر والإسلام، العدد ٩٧ (القاهرة، ٢٠٠٣)، ٢٢.

٩) عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٤٥؛ ناريمان عبد الكريم، «دور مصر في إفريقية من الفتح العربي حتى نهاية عصر الولاة»، بحث ضمن كتاب: دراسات في تاريخ مصر الإسلامية (القاهرة، ٢٠٠٧)، ٢٧؛ هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى العصر الفاطمي (القاهرة، ١٩٩٩)، ٢٩٠.

١٠) عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٤٥.

١١) البلاذري، فتوح البلدان (القاهرة، ١٩٥٤)، ١١٥؛ أرشيبالد لويس، القوى البحرية والتجارية في البحر المتوسط (القاهرة، ١٩٦٠)، ٩٧ والتي تليها؛ علي محمود فهمي، التنظيم البحري في شرق المتوسط من القرن السابع حتى القرن العاشر الميلادي، ترجمة قاسم عبده قاسم (القاهرة، ١٩٩٧)، ٦٢؛ عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٣٥.

١٢) ساويرس بن المقفع، تاريخ بطاركة الكنيسة القبطية، الجزء الثاني (القاهرة، ١٩٥٩)، ٩.

ولقد توسع معاوية كثيرًا في صناعة السفن في الموانئ السورية وصور واللاذقية وطرطوس اعتمادًا على الأيدي العاملة المصرية في هذا الميدان.[١٣]

وهكذا فقد أدى التعاون بين مصر والشام في ميدان بناء الأساطيل البحرية إلى بروز قوة بحرية لم تنجح في حماية سواحلها من هجمات الروم فحسب، بل أصبحت خطرًا على عاصمتهم القسطنطينية نفسها.[١٤]

وكذلك كان للأقباط دور هام في صناعة الأسطول في المغرب الإسلامي، فتروي لنا المصادر أن أحد ولاة المغرب عصر الدولة الأموية، وهو حسان بن النعمان الغساني قد بدأ يفكر في إنشاء ميناء جديد في إفريقيا لتحل محل قرطاجنة؛ لتكون محرسًا لإفريقيا من هجمات البيزنطيين الذين كانوا دائمًا ما ينقضون على الساحل، وحسب تعبير إحدى المصادر «لبناء أسطول يغير به على ساحل الروم فيشغلهم بأنفسهم عن الإغارة على إفريقيا».[١٥]

وفي الحقيقة فإن حسان بن النعمان لم يجد أفضل من الأقباط ليستعين بهم في إنشاء الميناء وكذا الأسطول، فأرسل إلى الخليفة الأموي «عبد الملك بن مروان» يطلب منه نفرًا ممن لديه خبرة بإنشاء دور الصناعات وبناء السفن، فكتب الخليفة بدوره إلى أخيه وواليه على مصر «عبدالعزيز بن مروان» يأمره أن يوجه إلى تونس ألف قبطي بأهله وولده وأن يحملهم عن مصر ويحسن معاملتهم، ويوصلهم إلى تونس، وكتب إلى حسان يأمره بأن يبني لهم دورًا تكون قوة وعدة للمسلمين إلى آخر الدهر، وأن يجعل البربر لجر الأخشاب لإنشاء المراكب وأن يصنع المراكب؛ حتى يجاهد البيزنطيين، وأن يغير منها على ساحل البيزنطيين، فينشغلوا عن القيروان؛ نظرًا لحماية المسلمين وتحصينًا لشأنهم، فوصل القبط إلى حسان وهو مقيم بتونس، فجَرَّ البربر الخشب وأمر القبط بعمارتها.[١٦]

ومما سبق يتضح لنا دور هؤلاء الأقباط في عمارة الأسطول الإسلامي بالمغرب، وفي الحقيقة فقد كانت معاملتهم رائعة ولم يعملوا سوى بصنعتهم فقط فلم يجروا الأخشاب، بل إن الخليفة كما سبق وأن ذكرنا قد أمر حسان بحسن استقبالهم ومعاملتهم وأن يوفر لهم الراحة الكافية

---

١٣) عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٣٦.

١٤) عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٣٧.

١٥) التيجاني، الرحلة التيجانية (تونس، ١٩٨٢)، ٣٢؛ حسين مؤنس، فتح العرب للمغرب (د. ت)، ٢٦.

١٦) البكري، المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب (بغداد، ١٨٥٧)، ٣٨ والتي تليها؛ الرقيق القيرواني، تاريخ إفريقية والمغرب، تحقيق محمد زينهم عزب (القاهرة، ١٩٩٤)، ٦٦؛ حسين مؤنس، فتح العرب للمغرب، ٢٦٢؛ ناريمان عبد الكريم، في: دراسات في تاريخ مصر الإسلامية، ٢٧؛ عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٤١؛ علي فهمي، التنظيم البحري، ٧٣؛ هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، الجزء الأول، ٢٩١؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٢٧.

ليتفرغوا تفرغًا كاملاً لعملهم وإتقانه على أحسن وجه. وقد أحسن حسان استقبالهم ووفر لهم كل ما يلزمهم لعملهم وإعاشتهم.[١٧]

وبالفعل استطاع الأقباط إنجاز مهمتهم وقاموا بحفر الميناء وبناء السفن فتم حفر ميناء تونس بحفر قناة إلى الداخل اثني عشر ميلاً.[١٨]

وفي الحقيقة فكل هذا العدد السابق «ألف رجل قبطي بأسرهم» هو أكبر عدد ممكن أن نقرأ أنه خرج من مصر إلى مثل هذا العمل في مكان آخر.[١٩] ورغم شعورنا بشيء من المبالغة العددية، فإنها تشي لنا بضخامة أعداد القبط الذين خرجوا لبناء ذلك الأسطول، إلا أن ما يستحق الذكر بجدارة أن تلك الأسر الفينيقية كانت لها تأثيرات اجتماعية هامة استمرت في تلك البقعة من العالم الإسلامي.[٢٠]

الجدير بالذكر أن نظام عمل هؤلاء لم يكن يسير اعتباطًا بل كان يسير وفق قواعد تضمن سلامة هؤلاء العمال وكذا أعطياتهم ومستحقاتهم المالية، وكذا نظام إعاشتهم وإقامتهم؛ حيث إن معظم ولايات مصر بالإضافة لأمصار إسلامية أخرى خارج مصر كانت تطلب دائمًا عمالاً ومعماريين أقباط كالبنائين والنجارين للعمل في القصور والمساجد وصناعة السفن وإصلاح الجسور وغيرها من الأعمال المختلفة. ففي البردية التي ترجع إلى عام (١٠٦هـ/ ٧٢٤م) أرسل صاحب الخراج عبيد الله بن الحبحاب إلى القرى بالكور ما يشير إلى طلبه للعمال.[٢١] وكذلك أيضًا هناك برديات أخرى كثيرة من والي مصر قوة بن شريك (٩٠ - ٩٦هـ/ ٧٠٨ - ٧١٤م) تحدد النفقه على الفعلة الأقباط وعلى مهرة العمال منهم، بل إن أوراق البردي تمدنا بمعلومات وفيرة عن الاعتماد الكبير على هؤلاء العمال؛ حيث تذكر هذه البرديات أعطياتهم ومخصصاتهم المالية وكذا الطعام الخاص بهم فضلاً عن الأدوات والعدد المطلوبة لهم وكافة المؤن الخاصة بهم؛ حتى

---

١٧) عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٤٢.

١٨) ابن قتيبة، الإمامة والسياسة، تحقيق خيري سعيد، الجزء الثاني (د. ت)، ٥٧؛ ناريمان عبد الكريم، دراسات في تاريخ مصر الإسلامية، ٢٧.

١٩) عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٤٢.

٢٠) ناريمان عبد الكريم، دراسات في تاريخ مصر الإسلامية، ٢٨.

٢١) N. Abbott, 'A New Papyrus and a Review of the Administration of Ubayd Allah ibn al-Habhab', in G. Makdisi (ed.), *Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A.R. Gibb* (Leiden, 1965), 21–35; صفاء عبد الفتاح، الإدارة المحلية في مصر في عصر الولاة (القاهرة، ١٩٩١)، ٤٥.

يستطيعوا ممارسة عملهم في كل راحة واستقرار.[٢٢] وبذلك فقد ساهموا في أسطول مصر وأسطول المغرب والمشرق، وكذا المشروعات البحرية العامة للدول الإسلامية.[٢٣]

- ولم يقتصر الأمر على الأساطيل البحرية فقط بل كانوا يصنعون أيضًا سفنًا نيلية غير تلك السفن الحربية؛ وذلك لأن الطريق المائي في مصر كان يستخدم كثيرًا للنقل والتجارة في ذلك العهد، طبيعي كما إن كانت سفنًا بحرية معدة للتجارة الخارجية.[٢٤]
- وبذلك كان تضافر المسلمين والأقباط عاملاً من عوامل قيام أسطول الدولة الإسلامية الذي كان أحد مصادر قوتها مما حدا بابن خلدون أن يعلق قائلاً: «فلما استقر الملك للعرب وشمخ سلطانهم وصارت أمم البحر خولاً لهم وتحت أيديهم وتقرب كل ذي صنعة إليهم بمبلغ صناعته واستخدموا من النوائية في حاجاتهم البحرية أممًا وتكررت ممارستهم البحر وثقافته واستخدموا بصراء بها فتاقت نفوسهم إلى الجهاد فيه وأنشأوا فيه السفن والشواني وشحنوا الأساطيل بالرجال والسلاح وأمطوها العساكر المقاتلة لمن ولاء البحر من أمم الكفر واختصوا بذلك من ممالكهم وثغورهم ما كان أقرب إلى هذا البحر على حافته».[٢٥]

ثانيًا: الأقباط والعمارة المدنية

لم تكن العمارة المدنية عصر الدولة الأموية أقل نصيبًا من مشاركة الأقباط في إنشاءاتها، فتلك الصناعات في ذلك الوقت كانت مرتبطة بمصر.[٢٦] وكان جل اعتماد العرب في هذا الوقت على صناعة الأقباط.[٢٧] ولقد نمى هذا الاعتماد إلى ما آلت إليه أفكار الأمويين الذين ازدادت

---

٢٢) علي فهمي، التنظيم البحري، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤٠، ٤١؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٢٨، ١٧٣، ١٧٤؛ عبد الشافي، في: مصر والإسلام، ٢٥، ٣٠، ٣٢؛ هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ٢٩٣.

٢٣) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٢٩.

٢٤) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٢٩.

٢٥) علي فهمي، التنظيم البحري، ١٩٠.

٢٦) البلازي، فتوح البلدان، ١٢٧.

٢٧) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٣؛ نادية حسني، أهل الذمة في عصر الإسلامية، ١١٦. ويعلق أحد الأساتذة على ذلك أن العرب الفاتحين كانوا جنودًا فلم ينصرفوا إلى الصناعة ومشاركة القبط في هذا الميدان إنما اكتفوا بشئون السياسة والحكم والحرب يضاف إلى ذلك أن القبط كانوا هم سكان البلاد الأصليين فهم أعلم الناس بما يوجد بها من مواد خام تقوم عليها الصناعات المختلفة. كما أنهم كانوا أكثر دراية وخبرة بالفنون المختلفة التي اشتهرت بها بلادهم وعليه كانوا أفواه الصناعات المختلفة في مصر الإسلامية، انظر حسن علي حسن: أهل الذمة في مصر الإسلامية، ٤٥. وكذلك يعلل بتلر أنه قد خلت أعمال كثيرة؛ إذ تفرق عمالها من الروم الذين لم يرضوا بأن يكونوا من رعية الإسلام فجعل العرب في مكانهم عمالاً من القبط فما مر إلا قليل زمن حتى صار عمال الدول يكادون جميعًا أن يكونوا من المسيحيين، انظر: الفريد بتلر، فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد (القاهرة، ١٩٣٣)، ٣٩١.

عنايتهم بالبناء والفنون أيما اهتمام،[٢٨] فقد اعتمد المسلمون عليهم في إقامة مبانيهم المختلفة من القصور والدور والحمامات والأسواق.[٢٩]

ونظرًا لمهارتهم الكبيرة في صناعة البناء وفن العمارة فلا شك أنهم قد قاموا بدور عظيم في هذا الميدان في مصر الإسلامية فضلاً عن مساهمتهم الإنشائية الضخمة في العواصم الإسلامية،[٣٠] فضلاً عن إنشائهم الجسور والكباري في مصر.[٣١] كذلك كان مشهورًا عنهم أيضًا إنشاء وصيانة مقاييس النيل.[٣٢] بل إن إحدى الباحثات تذهب إلى أن الأقباط قد ساهموا بقسط وافر في بناء وتعمير مدينة حلوان لعبد العزيز بن مروان الذي كان يعطف عليهم كثيرًا، بل كان يقرب إليه الكثير من كبار القبط ومقدميهم.[٣٣] وكذلك أمرهم أيضًا عبدالعزيز بن مروان ببناء الدار المذهبة سنة ٦٧هـ غربي المسجد الجامع والتي كانت تدعى المدينة[٣٤] حتى إن الدكتورة سيدة الكاشف تعلق قائلة «وحسبنا هذه التسمية لنعرف مبلغ تلك الدار من العظمة والفخامة».[٣٥] ولم يكن اعتماد عبد العزيز بن مروان عليهم في تلك العمارة المدنية شيئًا جديدًا؛ وذلك لأن أبا الخليفة مروان بن الحكم كان قد زار مصر شهرين فأمرهم ببناء دار له عرفت بالدار البيضاء؛ ليسكنها قائلاً إنه لا ينبغي للخليفة أن يكون ببلد ليس له فيها دار.[٣٦]

ويبدو أن الخلفاء الأمويين كانوا قد ارتاحوا للأقباط في بناء دورهم، فها هو الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك قد كلفهم بعمارة قصره في دمشق.[٣٧]

وكذلك فقد أبدع الأقباط في صناعة الخشب رغم قلة الأخشاب في مصر، فهم يستوردونها منذ أقدم العصور، وقد ظلت لمصر السيادة في الحفر على الخشب وصناعة التماثيل، وتطورت

---

٢٨) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٣.
٢٩) سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٢؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة في مصر الإسلامية، الجزء الثاني، ١٠٨.
٣٠) فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١٠٨.
٣١) فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الأول، ٧٩.
٣٢) هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، الجزء الأول، ١٥٤.
٣٣) فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١٠٨. وعن مدينة حلوان راجع: سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٨٧.
٣٤) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٥.
٣٥) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٥.
٣٦) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٤.
٣٧) سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٣، ٢٠٣؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٤؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١١٢.

هذه الصناعة على يد النجارين الأقباط[٣٨] لدرجة أن الرهبان أنفسهم قد اشتغلوا بالنجارة وأتقنها الكثيرون منهم.[٣٩]

ثالثًا: الأقباط والعمارة الدينية

لم يكن غريبًا أن يساهم الأقباط في العمارة الدينية للدولة الإسلامية، فكما سبق وأن ذكرنا أن الأقباط عندما شعروا بالاطمئنان والراحة والعدالة ساهموا في ركب الحضارة الإسلامية فلم يكن غريبًا أن يشارك قبطي في عمارة مسجد وهذا فعلاً ما أثبتته وقائع التاريخ، فها هو الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك يكتب إلى عامله على المدينة وهو عمر بن عبد العزيز وأمره بإعادة بناء المسجد النبوي وبعث إليه بمال وفسيفساء ورخام وثمانين صانعًا من القبط والرومان من أهل الشام ومصر سنة (٨٧هـ). وكل ذلك في الواقع كان تقديرًا لمهارة المصريين في البناء وقت العمارة، فبناه وزاد فيه ومن ثم كان الاعتماد على جهودهم في هذا الميدان في مصر وخارج مصر.[٤٠] وكذلك شارك الأقباط في عمارة المسجد الأموي في دمشق، وذلك حسب كتاب قرة بن شريك والي مصر إلى والي كورة أشقوة يطلب - معماريين وعمالاً للعمل في المسجد الأموي بدمشق لمدة ستة أشهر فيطب ٤٠ عاملاً من العمال المهرة وكذلك يحدد أجورهم ووسائل إعاشتهم.[٤١] ولقد أعجب به بهذا المسجد كل من زاره من مشرق ومغرب حتى قيل إن رجلًا روميًّا قد زار المسجد في عهد عمر بن عبد العزيز، فخر مغشيًّا عليه فلما أفاق سألوه عما عرض له، فقال: كنا معشر أهل رومية نتحدث أن بقاء العرب قليل فلما رأيت ما بنوا علمت أن لهم مدة سيبلغونها فلذلك أصابني ما أصابني.[٤٢]

---

٣٨) نادية حسني، أهل الذمة، ١١٧؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١١٥.

٣٩) زكي محمد حسن، «بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية»، مجلة جمعية الآثار القبطية، العدد الثالث (القاهرة، ١٩٣٧)، ١٣؛ والتي تليها؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١١٥.

٤٠) البلاذري، فتوح البلدان، ٧؛ ابن رسته، الأعلاق النفسية (ليدن، ١٨٩١)، ٦٩؛ ترتون، أهل الذمة في الإسلام، ترجمة حسن حبشي (القاهرة، ١٩٩٤)، ٢٠٤؛ سيدة الكاشف، الوليد بن عبد الملك، ١٩٥؛ سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٣؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٧٤؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١١٢ والتي تليها.

٤١) سيدة الكاشف، الوليد بن عبد الملك، ١٩٧؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز، ١٧٤١؛ سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ٢٠٣؛ Creswell, 'Coptic Influences on Early Muslim Architecture', *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 5 (Le Caire, 1939), 30–31.

٤٢) سيدة الكاشف، الوليد بن عبد الملك، ١٩٩.

الجدير بالذكر أيضًا أن الأقباط قد شاركوا بفعالية في معمار المسجد الأقصى، فها هو أيضًا قرة بن شريك يطلب ضمن أحد خطاباته أحد العمال ويحدد له أجرًا للعمل عامًا كاملاً في بيت المقدس، وبعد ذلك أيضًا يحدد أجرة عمال آخرين يعملون في بناء جامع بيت المقدس.[٤٣]

أما مسجد عمرو بن العاص في مصر فكان أيضًا من المساجد التي عمل الأقباط بها؛ حيث تروي لنا المصادر أن أحد النجارين الأقباط ويدعى بقطر من أهل دندرة هو الذي ركب منبر مسجد عمرو بن العاص، وذلك المنبر الذي استمر في المسجد حتى زاد قرة بن شريك في الجامع ونصب منبرًا جديدًا سنة ٩٤هـ.[٤٤]

ودائمًا ما كان والي مصر عبد العزيز بن مروان وغيره من الولاة يتعهدون جامع عمرو بن العاص بالزيادة والزخرفة والتحسينات، ولم يشتغل العرب في أول الأمر بالصناعة في مصر، وإنما قام ببناء العمارة الإسلامية فيها معماريون وبناءون من أهالي البلاد وصبغها الفاتحون بصيغة دينهم.[٤٥] وقد استمر تقدم العمارة وفن البناء في مصر الإسلامية نتيجة لما أقيم من مبانٍ إسلامية إلى جانب ما قام به القبط من بناء الكنائس والأديرة الجديدة وتعمير القديم منها، وكل ذلك كان يقوم به بناءون مهندسون من القبط في الغالب، وربما شارك المسلمون في هذا الميدان بعد انتشارهم في القرى والمدن المصرية واختلاطهم بالمصريين واندماجهم معهم.[٤٦]

رابعًا: التأثيرات الفنية القبطية على العمارة الإسلامية

كما كانت مصر تابعة للخلافة الإسلامية سياسيًّا أيضًا فقد أثرت وتأثرت بالخلافة من الناحية الفنية أيضًا.[٤٧] وفي الحقيقة فلقد أثبت العرب في عصر الدولة الأموية بنشاطهم العمراني أنهم من الشعوب المتحضرة العظمى فقد احترموا تراث الماضين واهتموا بالتعمير.... وقد أعجب المسلمون بالعمائر المسيحية بالشام، وكان من الطبيعي أن يجاروا هذه الأبنية في الأبهة والفخامة والعظمة ويقيموا لأنفسهم قصورًا أو مساجد معتمدين في إنشائها على صناع الشام ومصر.[٤٨] والحقيقة التي لا مراء فيها أن العمارة القبطية كانت متقدمة حين فتح العرب

٤٣) سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٣؛ سيدة الكاشف، الوليد بن عبد الملك، ٢٠٣؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١١٢؛ Creswell, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 5, 31.

٤٤) المقريزي، الحفظ، الجزء الثاني، ٢٤٨؛ ترتون، أهل الذمة، ٢٠٥؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز، ١٨١؛ حسن علي حسن، أهل الذمة، ٤٦.

٤٥) سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٨٢.

٤٦) فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١٠٩.

٤٧) سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٣.

٤٨) السيد عبد العزيز سالم، تاريخ الحضارة الإسلامية (القاهرة، ١٩٩٧)، ٣٢٣.

مصر، وقد نقل العرب من المعابد والكنائس القديمة كثيرًا من الأعمدة والتيجان استخدموها في مساجدهم وبيوتهم كما يتجلى من وجود الأعمدة القبطية في جامع عمرو.[٤٩]

ولقد تحدث بعض المؤرخين حول تأثير المسجد في بعض عناصره المعمارية بالكنائس؛ مثل المحراب الذي قد يظن البعض أنه متأثر بالحنية التي توجد في صدر الكنيسة، وأن مآذن الجوامع الإسلامية مأخوذة عن أبراج الكنيسة، فضلاً عن زخرفة المباني بطبقة من الجص.[٥٠]

وفي الحقيقة إن الدكتور عبدالعزيز سالم قد فند ذلك قائلاً: إن المئذنة فكرة إسلامية أصلية وأما المنبر فتطور واضح من منبر مسجد الرسول ﷺ بالمدينة إذا كان من طين، فهو بناء يتألف من عتبتين ثم ابتُني بعد ذلك من الخشب وتعددت درجاته. وأما المحراب فالقول باشتقاقه من الكنائس لا أساس له من الصحة؛ إذ تتشابه حنيته مع حنية الكنيسة وإن اختلف نسبهما، فإن ذلك لا ينهض دليلاً على الاشتقاق؛ لأن وظيفته وهيئته تختلفان تمامًا عن حنية الكنائس، فالمحراب قد يأخذ شكل نصف دائرة أو مستطيل أو مثمن، وقد يتوسط جدار القبلة وقد ينحرف عن منتصف هذا الجدار، وقد يُستغنى عنه ويُكتفى مكانه بلوحة تحدد موضعه وقد يتعدد في المسجد الواحد، وأما المقصورة فأقرب ما تكون إلى الأثاث الملحق ببناء المسجد؛ لأنه لا علاقة لها بتخطيطها ولا ينهض وجودها في المسجد وإن جاء متأخرًا على أنها اقتبست من مقاصير الكنائس، وحقيقة الأمر أنها بدعة اقتفتها الظروف؛ لحماية الحكام من خطر التعرض للاغتيالات السياسية وذلك من أيام معاوية بن أبي سفيان ثم أصبحت تقليدًا اتبعه الخلفاء من بعده، ومع ذلك فالمقصورة لا تشكل عنصرًا هامًّا من عناصر المسجد وإنما طبقت في عدد قليل من مساجد الإسلام.[٥١] ورغم اقتناعنا التام بما كتبه دكتور سالم، فإن ذلك لا يمنع وجود تأثيرات فنية قطبية.

الخاتمة

في نهاية تلك المقالة اتضح لنا الدور الكبير الذي قام به المعماريون الأقباط في إنشاءات المسلمين الحضارية، وقد تنوعت تلك الإنشاءات بين منشآت حربية ومدنية ودينية. ولم يكن هذا الإبداع إلا نتيجة للمعاملة الرائعة التي عامل بها المسلمون الأقباط، فساهموا في

---

٤٩) المقريزي، الخطط، الجزء الثاني، ٢٦؛ زكي محمد حسن، بعض التأثيرات القبطية، ٧ والتي تليها؛ سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٢.

٥٠) سيدة الكاشف، مصر في عصر الولاة، ١٥٣؛ سيدة الكاشف، عبد العزيز بن مروان، ١٨٣؛ فاطمة عامر، تاريخ أهل الذمة، الجزء الثاني، ١٠٩ والتي تليها؛ Creswell, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 5, 33.

٥١) السيد عبد العزيز سالم، تاريخ الحضارة الإسلامية، ٣٩ والتي تليها.

ركب الحضارة الإسلامية وهو ما يجعلنا نكرر تعريف ول ديورانت للحضارة عندما قال «إن الحضارة تبدأ من حيث ينتهي الاضطراب والقلق؛ لأنه إذا آمن الإنسان من الخوف تحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل الإبداع والإنشاء، وحينئذ لا تنفك الخواطر الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه إلى فهم الحياة وازدهارها».[٥٢]

وهذا التعريف هو ما تحقق وتجسد خلال الصفحات السابقة لذا أعيد ما سبق وإن قلته آنفًا: «إن القهر لا يولد الإبداع».

٥٢) ول ديورانت، نشأة الحضارة، ٣.

الاتصال الحضاري بين جند المســلمين والأقباط في موسم الارتباع

وليد فليفل

ظاهرة الاتصال الحضاري بين الأفراد والأمم والشعوب ظاهرة قديمة قدم الإنسان والأمم، وقد أشادت الكتب المقدسة منذ القدم بالاتصال والتفاهم بين الأمم والشعوب كما جاء في القرآن الكريم قوله ﷻ: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ﴾.[1]

كان نزول العرب المسلمين إلى ريف مصر في فصل الربيع لرعي خيولهم له أكثر من هدف، فمع الوعي كان يتم الاستمتاع والاسترخاء والراحة من تعب الحياة.[2] كما استطاع العرب من خلال الارتباع فهم ما يحيط بهم من أحوال وطريقة معيشة هؤلاء القبط الذين نزلوا وسط قراهم ومزارعهم. كما تسنى لهم من خلال هذه الرحلة الحصول علي المعلومات الجديدة؛ لتساعدهم على اتخاذ القرارات والتصرف المقبول. وكان موسم الارتباع أكبر فرصة للطرفين؛ ليتعرف كل طرف منهما على الآخر عن قرب، فيعرف العربي المسلم كل شيء عن القبطي... حياته وشعائره وكل ما يتعلق بتقاليده وعاداته،[3] ويتعرف القبطي على العربي عن قرب، ذلك العربي الذي كان بالنسبة لهم طبقة أرستقراطية تحكم مصر، ولا يسمح لها بالانسياح في مصر ولا المشاركة فيما يقوم به الأقباط من زراعة وصناعة.[4] فكان موسم الارتباع هذا يشكل أول اتصال بين سكان الحضر من العرب وسكان الريف من القبط، هذا الاتصال الذي ظهر في عدة جوانب من مأكل ومعاملة ومعاشرة، فقد كان الوالي يكتب كل عام لكل قبيلة بالمكان التي تنزل فيه وبما هو متاح الحصول عليه من قبط مصر من لبن وخراف.[5] إذن فقد كانت المعاملة بينهم محددة بتعاليم الحاكم بناءً على أوامر الدين والرسول الكريم، فقبل كل موسم ارتباع يصعد الوالي المنبر مذكرًا القبائل بما

١) سورة الحجرات، آية ١٣.

٢) ابن زولاق، فضائل مصر وأخبارها وخواصها، تحقيق علي محمد عمر (القاهرة، ١٩٩٩)، ٨٤، ٨٥.

٣) ابن زولاق، فضائل مصر وأخبارها وخواصها، ٨٤، ٨٥.

٤) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، تحقيق محمد صبيح (القاهرة، ١٩٦٨)، ١١١.

٥) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، ٩٩؛ ابن زولاق، فضائل مصر وأخبارها وخواصها، ٨٤، ٨٥.

يجب فعله تجاه القبط من مودة وحسن جواب[٦] ومستشهدًا بما يعلمه أكثرهم من حث القرآن على حسن معاملة القبط ووصايا الرسول الكريم لهم، فقلما تجد تجاوزًا عن هذه المعاملة الحسنة.[٧]

وكان القبط قد سبق لهم مع الرومان حوادث كثيرة من اعتداء على الملكية الخاصة والأعراض ومصادرة الحريات والمعتقدات،[٨] فلما شاهدوا عدول هؤلاء العرب المسلمين على كل ما يعكر صفو حياتهم، استطابت نفوسهم وتقاربوا من هؤلاء العرب المسلمين واتصلوا بهم وضيفوهم وصادقوهم وصارت بينهم وبين العرب صداقات وأواصر ود وعطف.[٩]

كما اشتركوا معهم في سباقات خيولهم التي كانوا ينظمونها في مرتبعاتهم[١٠] وعرفوا أسماء ولاتهم وخلفائهم، ومدى سلطات كلٍّ منهم. وليس أدل على ذلك من القبطي الذي سابق ابن عمرو بن العاص فسبقه، فانهال عليه ابن عمرو ضربًا فصمم هذا القبطي أن ينتصف لمظلمته، وإن كان الذي ظلمه ابن عمرو بن العاص الوالي وفاتح مصر فركب إلى عمر بن الخطاب في المدينة رافعًا مظلمته إليه، فما كان من عمر بن الخطاب إلا أن استدعى عمرًا وابنه وأخذ العصا، وقال للقبطي اضرب ابن الأكرمين؛ فضربه القبطي في حضرة عمر وعمرو وجماعة من المسلمين حتى رضيت نفسه[١١] بل لم يكتفِ بذلك بل قال عمر بن الخطاب للقبطي: اضرب عمرو نفسه فرفض القبطي قائلاً: حسبي أني ضربت من ضربني،[١٢] فأرسلها عمر بن الخطاب مدوية سمعها ووعاها ونقلها وكتبها المؤرخون قائلاً: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارًا».[١٣] وقد رأى القبطي مدى العدل والإنصاف الذي حصل عليه، وبعد أن عاد إلى مصر حكى ما دار فأيقن القبط أن هؤلاء العرب المسلمين من شيمهم العدل على عكس ما اعتادوا عليه من ظلم وجور الرومان، فتسابقوا بالاتصال بالعرب، وكان موسم الارتباع فرصتهم للاتصال بهم، والاجتهاد في تعلم لغتهم بل والتفكر في دينهم أوامره ونواهيه، ليكونوا أقرب للعرب الفاتحين.[١٤]

---

٦) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، ٩٩؛ ابن زولاق، فضائل مصر وأخبارها وخواصها، ٨٤، ٨٥.
٧) ابن عبد الحكم: فتوح مصر وأخبارها، ٩٩؛ ابن زولاق، فضائل مصر وأخبارها وخواصها، ٨٥.
٨) تاريخ ميخائيل السوري، نشره وترجمه ج . ب شابور، الجزء الثالث، ٤١٧.
٩) أبو عبيد، الأموال (القاهرة، ١٣٠٣هـ)، ٢٩.
١٠) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، ٩٩.
١١) هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، الجزء الأول (القاهرة، ١٩٩٤)، ٢٧٣.
١٢) هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ٣٢٧.
١٣) هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ٣٢٧.
١٤) هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ٣٢٧.

وما نعرفه عن القبطي من أنه متدين بطبعه يضحي في سبيل دينه بكل شيء من مال وولد ونفس[١٥] عكس ما ردده بعض المؤرخين أن الإسلام انتشر في مصر بحد السيف،[١٦] فالقبطي الذي رفض أن يغير مذهبه وتمسك به في وجه العذاب والحرق والنفي من المستحيل أن يغير دينه تحت الاضطهاد[١٧] وعصر الشهداء ليس ببعيد.

ولقد تنال شهادة الأشخاص على مدى التاريخ بعضًا من خدوش أو اعوجاج لصالح أحد الأطراف، لكننا أمام الوثائق لابد أن ننحني احترامًا للحقائق المجردة، وحول الادعاء بالظلم والقهر الذي وقع على أهل مصر من خلال الفتح العربي ترد شهادة البروفيسور النمساوي جروهمان[١٨] عام (١٩٣٠م) الذي يقدم أقدم الوثائق في عهد الإسلام؛ حيث تبرز بردية محفوظة في معهد البرديات بفيينا تحمل رقم ٥٥٨ تسمى بردية أهناسيا.[١٩] وتعود هذه البردية إلى عام (٢١هـ) عبارة عن عقد شراء بين قائد إحدى كتائب جيش المسلمين وأهالي إحدى قرى محافظة «بني سويف». وهي عبارة عن إيصال باستلام أغنام لإطعام جنود المسلمين في موسم الارتباع.[٢٠] ويلاحظ أنها مكتوبة بلغتين؛ الأولى وهي: العلوية باللغة اليونانية، والثانية لغة عربية. ويعقب جروهمان في محاضرته بالجمعية الجغرافية في مصر علي هذه البردية بقوله: «ربما تتصورون أن الاسلام انتشر لواؤه بالسيف والطعن[٢١] على أن الأسقف يوحنا النقيوسي[٢٢] ينقض هذا القول؛ إذ شهد بأن عمرو بن العاص لم يأخذ شيئًا من مقتنيات الكنيسة، ولم ينهب ولم يأخذ إلا الجزية التي اشترط دفعها».

من كل ما سبق بقي لنا أن نناقش خطبة لعمرو بن العاص في موسم الارتباع نقلها لنا ابن عبد الحكم وابن زولاق[٢٣] يقول عمرو: «يا معشر الناس! إنه قد تدلت الجوزاء، وذكت الشعرى، وأقلعت السماء، وارتفع الوباء، وقل الندى، وطاب المرعى، ووضعت الحوامل، ودرجت السخائل، وعلى الراعي لرعيته حسن النظر، فحي لكم على بركة الله إلى ريفكم، فنالوا من

---

١٥) E. Amélineau, *La géographie de l'Égypte à l'époque copte* (Le Caire, 2010), 43–44.

١٦) H.I. Bell, *Egypt from Alexander the Great to the Arab Conquest* (Oxford, 1948), 115.

١٧) Bell, *Egypt from Alexander the Great to the Arab Conquest*, 131.

١٨) A. Grohmann, 'Aperçu de papyrologie arabe', *Études de papyrologie* 1 (1932), 28؛ جاك تاجر، أقباط ومسلمون منذ الفتح العربي إلى عام ١٩٢٢م (القاهرة، ١٩٨٤)، ٨١، ٨٢.

١٩) إهناسيا: بلدة تابعة لأعمال البهنسا؛ ابن الجيعان، التحفة السنية، ١٦٧.

٢٠) Grohmann, *Études de papyrologie* 1, 28.

٢١) Grohmann, *Études de papyrologie* 1, 28.

٢٢) يوحنا النقيوسي، تاريخ مصر، تحقيق عمر صابر عبد الجليل (القاهرة، ٢٠٠٣)، ٢١٢، ٢١٣.

٢٣) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، ١١١؛ ابن زولاق، فضائل مصر وأخبارها وخواصها، ٨٤، ٨٥؛ هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، الجزء الثاني، ١٤، ١٥.

خيره وليثه، وخوافه وصيده، وارتعوا خيلكم وسمنوها وصونوها، وأكرموها فإنها جنتكم من عدوكم، وبها مغانمكم و{حمل} أثقالكم، واستوصوا بمن جاورتموه من القبط خيرًا، وإياكم والمشمومات المعسولات، فإنهن يقللن الدين، ويقصرن العمر.

وحدثني عمر أمير المؤمنين أنه سمع رسول الله ﷺ يقول: ستفتح عليكم مصر، فاستوصوا بقبطها خيرًا، فإن لكم منهم صهرًا وذمة فعفوا أيديكم وفروجكم، وغضوا أبصاركم، ولا أعلمن ما أتى رجل قد أسمن نفسه وأهذل فرسه، واعلموا أني معترض الخيل اعتراض الرجال، فمن أهذل فرسه من غير علة حطته من فريضته قدر ذلك، واعلموا أنكم في رباط إلى يوم القيامة، لكثرة الأعداء حولكم، وتشوق قلوبهم إليكم وإلى داركم، فإنها معدن الزرع والمال الكثير والخير الواسع والبركة النامية، فاحمدوا الله معاشر الناس على ما أولاكم، وتمتعوا في ريفكم ما طاب لكم، فإذا يبس العودة، وسخن العمود، وكثر الذباب «حمض اللبن وصوح البقل، وانقطع الورد من الشجر، فحي على فسطاطكم على بركة الله» .

وكان عمرو يخطب هذه الخطبة كل عام يحدو الناس إلى الريف والدعة، وكان ربيع أهل مصر مقسومًا لكل قبيل ناحية لا يخلطهم سواهم.

من الخطاب السابق عرفنا بداية موسم الارتباع ونهايته، ومدته تبلغ من ثلاثة أشهر إلى أربعة شهور، كما وضح الخطاب الارتباع وما يحدث فيه. والارتباع على هذه الصورة هجرة داخلية كانت تتجدد كل عام، وكانت القبائل غالبًا تتردد على نفس المرتبع الذي نزلت فيه العام السابق، ولا شك أن موسم الارتباع كانت فترة طويلة تتضمن فرصًا متعددة للاتصال المباشر بين العرب النازلين إلى ريف مصر وبين الأقباط المقيمين؛ بحيث يتهيأ للعرب أن يتعرفوا على الأقباط.

ومع الزمن شيئًا فشيئًا، وبلا تعسف ولا إكراه، تم تبادل الصلات والمؤثرات المادية والأدبية، ذلك التبادل الذي انتهى بتمصر العرب الذين وفدوا إلى مصر، وتعرب القبط أنفسهم وظهور ذلك الإنسان الجديد المصري بيئة والمسلم والمسيحي دينًا، والعربي لغة وانتماءً. تغيرت لغة القبطي الذي تمسك بلغته على مدى قرون طويلة، ولم تستطع عوامل القسوة والتعذيب التي اتبعها حكامه السابقون أن يزحزحوها[٢٤] فكانت لغة حكامه من يونان ورومان مقصورة على الدواوين في حين تمسك القبطي بلغته تحت أقصى الظروف، فها هو يغيرها طائعًا مختارًا

٢٤) جاك تاجر، أقباط ومسلمون منذ الفتح العربي إلى عام ١٩٢٢، ٣٠، ٣٠٢، ٣٠٣.

حبًّا وتقربًا إلى هؤلاء العرب الذين سرقوا منه وده وحبه قبل أن يغيروا لغته ويجاوروه في سكنه، ويذوبوا معًا في بوتقة واحدة، صهرتها نيران الحب والعطف والألفة والرحمة والمودة. ولا أدل على ذلك من أن قبائل بعينها انتهى بها الأمر بعد أن أسقط الخليفة المعتصم اسمها من الديوان - إلى اتخاذ مرتبعاتها منازل للإقامة فيها بصفة دائمة بعد أن تركت الفسطاط نهائيًّا؛[٢٥] حيث انتهى بهم الأمر إلى الذوبان التام في سكان تلك المناطق الأصليين فلم تستطع مع مرور الزمن أن تفرق بينهم.

وبالرغم من أنه كان يترك للقبيلة اختيار الجهة التي تفضل الارتباع بها في الدلتا أو الصعيد، فإن الوالي كان يصدر أمرًا كتابيًّا يحدد فيه القرية التي تذهب إليها القبيلة، وكميات اللبن التي يسمح لها بالحصول عليها من الأقباط.[٢٦]

وإذا أمعنا النظر في الجهات التي كانت القبائل تختارها للارتباع نستطيع أن نلحظ في مصنوع كاف أن هذه الحركة كانت ترتكز في كوز أو مناطق دون غيرها؛ مثل منف[٢٧] وأوسيم[٢٨] لخصبها الى جانب قربها من الفسطاط ومنوف[٢٩] لخصبها كذلك، كما تركزت كذلك في الشمال الشرقي أي في تلك الكور التي أصبحت فيما بعد تؤلف الحوف الشرقي وهي عين شمس،[٣٠] وأتريب،[٣١] وبتل بسطه،[٣٢] وقربيط طرابية، وصان،[٣٣] وأبليل، ونتو، وتمن.

و يلاحظ أن هذه الكور تتمتع بالخصب إلى جانب متاخم من الشرق للصحراء؛ حيث كان يتهيأ للعرب الصيد، وتأديب خيولهم وتدريبها مع الإقامة في جو قريب من جو البادية التي ما

---

٢٥) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، ١٤٣؛ عبد الله البري، القبائل العربية، ٤٨.

٢٦) ابن عبد الحكم، فتوح مصر وأخبارها، ١٤٠؛ المقريزي، الخطط، الجزء الثاني، ٢٦.

٢٧) مَنْف: بالفتح ثم السكون الفاء، اسم مدينة فرعون، وهي من المدن القديمة في أول الصعيد على غربي النيل، وبينها وبين الفسطاط ثلاثة فراسخ. واسمها القديم مافه أي مدينه الثلاثين، وبالرومية منفيس. (رمزي، القاموس الجغرافي، الجزء الثالث، ٦).

٢٨) أوسيم: بالفتح ثم الكسر وميم، قرية في جنوبي مصر. قال البكري: تخرج من الفسطاط وتصير إلى الجيزة، وهي في الضفة الغربية من النيل، وبالقرب من الفسطاط على رأس ميل منها قرية يقال لها وسيم ذكرها محمد رمزي في قاموسه باسم أوسيم، وقال ان اسمها العربي القديم كان وسيم، وكانت أوسيم قاعدة قسم أول جيزة، ويعرف بقسم أوسيم لوجود مقبرة بها، ثم نقل منها ديوان المركز والمصالح الأخرى إلى إمبابة لوقوعها على السكة الحديدية في سنة ١٨٨٤ م، على أن يبقى باسم مركز أوسيم، وفي سنه ١٨٩٦م صدر قرار بتسمية مركز إمبابة لوجوده بها. (هويدا عبد العظيم رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، الجزء الثامن، ١٧).

٢٩) منوف: من قرى مصر القديمة. بأسفل الأرض (الوجه البحري) من بطن الريف، ويقال لكورتها المنوفية. ومنوف الآن مركز منوف - مديرية المنوفية (هويدا رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ١٧).

٣٠) عين شمس: كانت من أشهر المدن المصرية القديمة، موقعها في الشمال الشرقي للقاهرة بأراضي ناحية المطرية، من ضواحي القاهرة، وعلى بعد عشرة كيلو مترات منها، واسمه المصري القديم آتوم أو (رع) ومعناها الشمس. (هويدا رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ١٧).

٣١) أتريب: بالفتح ثم السكون وكسر الراء وياء ساكنة وباء. وهي مدينة مصرية قديمة. وقد بدأ الخراب في مساكن هذه المدينة من القرن السابع الهجري، ثم اندثرت بعد ذلك، ويعرف محلها اليوم باسم تل أتريب بمركز بنها - مديريه القليوبية. (هويدا رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ص ١٧.

٣٢) بسطة: هي من المدن المصرية القديمة ويعنى اسمها مدينة الإلهة باستت، وهي كورة بأسفل الأرض وهي من أعمال الشرقية، رمزي، القاموس الجغرافي، الجزء الثالث/ ١٦٠.

٣٣) صا: هي من القرى القديمة، وهي صان الحجر الحالية مركز فاقوس، شرقية، محمد رمزي، القاموس الجغرافي، الجزء الثالث، ١١٦.

يزال الحنين الشديد يجذب قلوبهم إليها. وهكذا كانت القبائل تقل كلما زاد الاتجاه نحو الشمال أو الجنوب، في حين تتركز حول الفسطاط شمالاً وجنوبًا وشرقًا وغربًا.

ومن هنا يمكن اعتبار الارتباع الخطوة الأولى، أو حجر الأساس في عملية تعريب مصر، فقد كان يسود القرية المصرية طوال فترة الارتباع، التي تمتد بامتداد وجود البرسيم في الحقول، وقد تأخذ جزءًا غير قصير من الصيف، جو غير عادي من النشاط والجلبة والبهجة، تتخلله المبادلات الاقتصادية الساذجة بين البدو وأهل القرى، وتمارس فيه العلاقات الاجتماعية الإنسانية المألوفة من تزاور، وتهادٍ ومجاملة، وقد يحدث أن يتزوج أحد العرب من مصرية في حين لا يحدث العكس؛ لأن العربي يفضل أن يأكل ابنته التمساح، ولا يأخذها الفلاح.[٣٤]

---

٣٤) هويدا رمضان، المجتمع في مصر الإسلامية، ٢٠.

مســألة ترميم دير الأقباط بالإسكندرية في نهاية القرن الثامن عشر في ضوء وثيقتي فتوى شرعية

أيمن أحمد محمد محمود

مقدمة

كان للفتوى دور مهم في تاريخ العالم الإسلامي بصفة عامة، كما قامت بدور مهم في تنظيم العلاقة بين المسلمين وأهل الذمة، بل إنها كانت المحرك الرئيسي في صياغة أحكام أهل الذمة لمسألة الكنائس من حيث بناؤها وهدمها وترميمها وموقعها، وتحديد الإطار النظري الفقهي لها.

ومن هذا المنطلق تتناول هذه الدراسة اثنتين من الفتاوى المهمة الواردة بسجلات محكمة الإسكندرية الشرعية في نهاية القرن الثامن عشر، والمثير في هاتين الفتويين أنهما لم تصدرا عن مذهب فقهي واحد، بل صدرتا عن فقهاء المذاهب الأربعة، ليس فقط من فقهاء الإسكندرية، بل صدرتا أيضًا عن فقهاء وعلماء الجامع الأزهر، الأمر الذي يجعل مسألة ترميم الكنائس أكثر تعقيدًا.

كما تطرح هذه الورقة من خلال الفتويين عدة تساؤلات وإشكاليات؛ من شأنها تفسير موقف الإدارة العثمانية من مسألة بناء وترميم الأديرة والكنائس؛ ومن ذلك: ما أسباب صدور هاتين الفتوَيين؟ هل كانت سياسة الدولة العثمانية تسير في خط ثابت في هذا الشأن، أم أنها تتمسك بالأحكام الفقهية؟ أم أنها تغض الطرف عن توسعات الأقباط لأديرتهم؟ وما الدافع وراء صدور الفتويَيْن من مفتي المذاهب الأربعة؟ وهل اتفقوا في فتواهم أم اختلفوا؟ وهل صدرت الفتويان بترميم الدير على حالته القديمة أم أتاحت للرهبان إجراء توسعات به؟ وكيف تعامل رهبان الدير مع هاتين الفتويين؟ وهل حظيتا بقبولهم أم لا؟

أولاً: الإطار النظري الفقهي لمسألة ترميم الكنائس وبنائها

لقد حاول فقهاء المذاهب الأربعة معالجة مسألة بناء وترميم الأديرة والكنائس؛ فمسألة بناء واستحداث كنيسة قال عنها في «البدايع»: وأما الكنائس والبيع القديمة لهم، ولا يهدم

شيء منها؛ وأما إحداث كنيسة أخرى فيمنعون منه؛ لأنها صارت مصرًا من أمصار المسلمين لقوله ﷺ: لا كنيسة في الإسلام «دار الإسلام».[١]

وفي شروط العهدة العمرية ما نصه: «وشرطنا على أنفسنا ألا يحدث في مدائننا ولا فيما حولها دير ولا كنيسة ولا صومعة راهب، ولا يجدد ما ضرب منه ولا ما كان في خطط المسلمين إلا إذا شرط ذلك في صلحهم».[٢]

وقال صاحب «المغنى» كل موضع قلنا: لا يجوز إقراره: لم يخبر هدمه وهذا ليس على إطلاقه: فإن كنائس العنوة يجوز للإمام إقرارها للمصالحة، ويجوز للإمام هدمها للمصالحة، وبه أفتى الإمام أحمد المتوكل في هدم كنائس العنوة، كما طلب المسلمون أخذ كنائس العنوة منهم في زمن الوليد حتى صالحوهم على الكنيسة التي زيدت في جامع دمشق، وكانت مقرة بأيديهم من زمن عمر رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ إلى زمن الوليد.[٣]

ويذكر ابن نجيم المصري في مسألة الكنائس المصرية قوله: أما مسألة البناء فلا يجوز إحداث كنيسة لقوله ﷺ: لا كنيسة في الإسلام؛ والمراد منه إحداثها في الإسلام بالإجماع؛ لأن القديمة تترك على حالها، والمراد بالقديمة ما كان قبل فتح الإسلام لبلدهم ومصالحتهم على إقرارهم على بلدهم وأراضيهم، ولا يشترط أن يكون في زمن الصحابة والتابعين لا محالة، وذلك أن الصلح لما وقع على تقريرهم وترك التعرض لهم دل ذلك على إعادة ما تقدم منها.[٤]

وفي حكم إعادة وبناء وترميم الأديرة والكنائس التي هدمت انقسم الفقهاء إلى فريقين؛ أولهما: لا يجيزون ترميم ما انهدم منها؛ وفي هذا الإطار اختلف المالكية على قولين، فقال ابن الماجشون: يمنعون من رم كنائسهم القديمة إذا أرثت، إلا أن يكون ذلك في شرط عقدهم، وقال المانعون: نحن نقرها فيها مدى بقائها المستأمن، وسر المسألة أنا أقررناها اتباعًا لا تمليكًا، فإنا ملكنا رقبتها بالفتح وليس ملكًا لها.[٥]

وقال المجوِّزون من الفريق الثاني وهم أصحاب أبي حنيفة والشافعي وكثير من أصحاب مالك وبعض أصحاب أحمد: لما أقررناهم عليها تضمن إقرارنا لهم جواز رمها وإصلاحها

١) الإمام أبو العباس أحمد بن محمد بن علي بن الرفعة الأنصاري الشافعي (ت: ٧٠٠هـ)، النفائس في أدلة هدم الكنائس، مخطوطه، نسخة المكتبة الأزهرية، رقم ٣٣٧٩٧٤، ٢٨.
٢) ناريمان عبد الكريم أحمد، معاملة غير المسلمين في الدولة الإسلامية. سلسلة تاريخ المصرية، عدد ٩٠ (القاهرة، ١٩٩٦)، ٦٩.
٣) شمس الدين محمد بن أبي بكر ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، أحكام أهل الذمة، تحقيق سيد عمران (القاهرة، ٢٠٠٣)، ٤٧٥.
٤) ابن نجيم الحنفي المصري، رسالة في الكنائس المصرية، مخطوط بمعهد الثقافة والدراسات الشرقية، جامعة طوكيو، اليابان، رقم ١١٧١، ٢.
٥) ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، أحكام أهل الذمة، ٤٧٦.

وتجديد ما خرب منها، وإلا بطلت رأسًا، لأن البناء لا يبقى أبدًا فلو لم يجز تمكينهم من ذلك لم يجز إقرارها.[٦]

وقال في «البدائع»: لو انهدمت كنيسة فلهم أن يبنوها كما كانت؛ لأن هذا البناء حكم البقاء ولهم أن يبقوها، فلهم أن يبنوها وليس لهم أن يحولوها من موضع إلى آخر؛ لأن التحويل من موضع إلى موضع في حكم إحداث كنيسة.[٧] وفي النهاية للجويني: قال الأصحاب إذا استرمت لم يمنعوا من مرمتها، فلو انهدمت الكنيسة أو الدير فهل يجوز إعادتها كما كانت وفيها وجهان منشوران؛ الأول: المنع؛ لأنه استحداث كنيسة، الثاني: الجواز؛ لأنها وإن هدمت فالعرضة كنيسة والتحويط عليها هو الرأي حتى يستتروا بكفرهم فإن منعنا الإعادة فلا كلام، وإن جوزنا فهل لهم أن يزيدوا في حطها.[٨]

إذن، يتضح لنا مما سبق إجماع معظم الفقهاء على أن القاعدة الفقهية في مسألة بناء وترميم الأديرة والكنائس تستند في الأساس على الفتح الإسلامي للبلاد التي فتحها المسلمون عنوة أو صلحًا، وبالتالي انتهوا في فتواهم إلى إبقاء الكنائس القديمة الموجودة في تلك البلاد قبل الفتح الإسلامي وإجازة ترميم وتجديد ما انهدم منها، ومع عدم جواز بناء واستحداث كنائس جديدة.

وعلى الرغم من منع الفقه الإسلامي لإقامة كنائس جديدة أو إجراء توسعات في الكنائس القديمة، وكراهية الأقباط لهذا الشرط؛ فقد شهدت مصر الإسلامية العديد من المحاولات الناجحة في إنشاء كنائس جديدة؛[٩] حيث كانت مسألة هدم الكنائس أو السماح ببنائها تختلف من حاكم لآخر، كما أنهم لم يتبعوا جميعًا مبدأً واحدًا؛[١٠] فأحيانًا كان يلجأ الحاكم إلى رأي الفقهاء كما فعل الإخشيد في قضية تجديد إحدى الكنائس بالقاهرة؛ حيث رأى أنه من الأفضل أخذ رأي الفقهاء في هذا الأمر[١١] لكننا نجد صلاح الدين الأيوبي قد أبدى قدرًا كبيرًا من التسامح إزاء بناء الكنائس وتجديدها؛ إذ شهدت أقاليم مصر أكبر حركة تعمير وبناء وترميم للكنائس والأديرة بموجب التواقيع والكتب التي منحها صلاح الدين التي كانت تنص على ترميم بيعهم وما تشعث من كنائسهم وفتحها لإقامة صلواتهم.[١٢]

---

٦) ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، أحكام أهل الذمة، ٤٧٧.
٧) الشافعي، النفائس في أدلة هدم الكنائس، ٢٨.
٨) ابن قيم الجوزية، أحكام أهل الذمة، ٤٧٨.
٩) محمد عفيفي، الأقباط في مصر في العصر العثماني. (القاهرة، ١٩٩٢)، ٨٠.
١٠) فاطمة مصطفى عامر، تاريخ أهل الذمة في مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي (القاهرة، ٢٠٠٠)، ٣١٧.
١١) المصدر السابق، ٣١٨.
١٢) سلام شافعي، أهل الذمة في مصر العصر الفاطمي الثاني والعصر الأيوبي (القاهرة، ١٩٨٢)، ٢٤٥.

ثانيًا: الدولة العثمانية ومسألة ترميم الكنائس «بين الحاكم والفقيه»

وبعد أن تناولنا الإطار النظري الفقهي لمسألة بناء وترميم الأديرة والكنائس ومدى تطبيقه في مصر الإسلامية، سنحاول طرح المسألة في العصر العثماني في ضوء تساؤل مهم مفاده: هل كانت سياسة الدولة العثمانية تجاه مسألة بناء وترميم الكنائس والأديرة تتمسك بالأحكام الفقهية، أم كان هناك دور للحاكم في هذا الشأن؟

ونجيب عن هذا التساؤل في ضوء فتوى قاضي خان الدولة العثمانية؛ حيث أورد ابن نجيم المصري في شأن مسألة الكنائس المصرية، فذكر أنه عندما أثيرت مسألة كنيسة حارة زويلة التي أغلقت في زمن الشيخ محمد بن إلياس أمر السلطان العثماني في عام (٩٦٧هـ/ ١٥٥٩م) أن ينظر فيها بالشرع، فكتب في فتاوى قاضي خان، عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فقال: ما أحاط علي أن يحدث فيها هدمته. وفي شرح النقابة: إن الإمام إذا فتح بلدة صلحًا وشرط لهم في الصلح التمكين من إحداث الكنائس لا يمنعون منه، والأولى أن يصالحهم على ما صالح عليه عمر رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ من عدم الإحداث. وفي الجوهرة: لا يجوز إحداث بيعة وكنيسة في دار الإسلام، فأما إذا كانت لهم بيع وكنائس قديمة لا يتعرض لهم في ذلك، وذلك لأننا أقررنا على ما هم عليه، فلو أخذنا بنقضها كان فيها نقض لعهدهم وذلك لا يجوز، وفي الذخيرة: إن كان لهم بيع وكنائس قديمة تركت على حالها لم تهدم ولا يتعرض لهم لأنهم استحقوا ذلك.[١٣]

وفي هذا الإطار يرى محمد عفيفي أن القاعدة الفقهية الأكثر شيوعًا في مصر في العصر العثماني هي إبقاء الكنائس القديمة قبل الفتح الإسلامي وجواز ترميمها، بل والكنائس والأديرة قبل الفتح العثماني لمصر.[١٤]

ويتضح لنا مما سبق أن مسألة ترميم وإعادة بناء الأديرة والكنائس في مصر في العصر العثماني لم يقتصر النظر فيها من جانب الحاكم فقط، بل كان ينظر فيها الحاكم في الإطار الفقهي لها. والذي أكد عليه في القرن السادس عشر في ضوء فتاوى قاضي خان الدولة العثمانية، ومن ثم تهدف هذه الدراسة إلى مناقشة المسألة في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي في ضوء وثيقتي فتوى شرعيتين؛ وهما: أولاً: وثيقة فتوى صادرة من فقهاء مدينة الإسكندرية مؤرخة بتاريخ (أواسط شوال ١١٩٣هـ/ ٢٥ أكتوبر ١٧٧٩م). ثانيًا: وثيقة فتوى صادرة من فقهاء الجامع الأزهر مؤرخة بتاريخ (٣٠ ذي الحجة ١١٩٣هـ/ ٦ يناير ١٧٨٠م).

---

١٣) ابن نجيم الحنفي المصري، مسألة في الكنائس المصرية، ٢ - ٣.
١٤) محمد عفيفي، الأقباط في مصر في العصر العثماني، ٨٠.

ثالثًا: أسباب صدور الفتويين

كان في مدينة الإسكندرية حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي عدد قليل من الأديرة والكنائس، بلغ خمسة أديرة وكنيسة، وهي الكنيسة المرقسية، ودير الإفرنج «الطائفة الكاثوليكية»، ودير الأروام وكنيسة أخرى، ودير الأقباط الذي نحن بصدد مناقشة مسألة ترميمه وإعادة بنائه. ويقع هذا الدير في مدينة الإسكندرية خارج المدينة العثمانية بجوار وكالة العلو، ظاهر الجزيرة الخضرا في الخلاء.

ففي الخامس عشر من شهر شوال سنة (١١٩٣هـ/ ٢٥ أكتوبر١٧٧٩م) تقدم القسيس منقريوس القبطي بعرضحال يطلب فيه موافقة الشرع الشريف بمدينة الإسكندرية على ترميم دير الأقباط، ذلك الدير الذي هو مأوى الرهبان والقساوسة والأغراب الواردين إلى الإسكندرية من المسيحيين؛ نظرًا لأن الدير قد آل إلى الخراب بسبب الرياح والأمطار، وقد تخلخلت جدرانه وسقطت أسقف حجراته. وبالتالي أصبح الرهبان عرضة للموت ولسرقتهم من جانب اللصوص، لذا استجاب قاضي محكمة الإسكندرية للعرضحال المقدم من القسيس منقريوس، وأحال العرضحال إلى المفتيين بمدينة الإسكندرية، الذين أجازت فتواهم إعادة ترميم الدير.[١٥] كما أجاز فقهاء الجامع الأزهر ترميم الدير وإعادة بنائه. ونعرض لمحتوى الفتوَيين فيما يلي:

رابعًا: محتوى الفتوى الأولى

من الأمور التي تسترعي الانتباه أن القسيس منقريوس قد استطاع الحصول على فتوى من المفتي الحنفي والمالكي بمدينة الإسكندرية. فقد أجازت فتوى المفتي الحنفي إبراهيم البرجي بالإسكندرية، إعادة بناء ما تهدم من بناء الدير وترميمه بقوله: «الحمد لله مستحق الحمد. نعم حيث تخلخلت جدران الدير وآل إلى السقوط فيجوز لولاية الأمور – ضاعف الله لنا ولهم الأجور – أن يأذنوا للرهبان في تعمير ما خرب من ديرهم القديم وإعادة ما هدم منه؛ قال العلامة خير الدين الرملي في فتاويه: يجوز للرهبان إعادة المتهدم من الدير كما تظاهرت عليه المتون الموضوعة للصحيح في مذهب الإمام الأعظم وتعمير ما تشقق منه، وإعادة ما هدم من البيوت والدور الجارية في ملكهم المعدة للسكن، وإذا أحكموا بناء بيوتهم ودورهم للتحفظ من اللصوص وليأمنوا على أموالهم وأنفسهم».

---

١٥) دار الوثائق القومية، سجلات محكمة الإسكندرية، سجل رقم ٩٨، صفحة رقم ٢٤٦، وثيقة رقم ٣٥٩ بتاريخ أواسط شوال، سنة ١١٩٣هـ/ ٢٥ أكتوبر ١٧٧٩م.

واللافت للنظر أن فتوى الفقيه سليمان قنيد الفقيه المالكي بمدينة الإسكندرية قد جاءت موافقة لفتوى الفقيه الحنفي بقوله: «الحمد لله مستحق الحمد؛ نعم حيث كان الأمر كذلك مضمونها العمل بما أفتى به العلامة المفتي الحنفي».

ويتضح لنا من محتوى الفتوى ملاحظتان؛ أولاهما: أنه على الرغم من أن المفتيين الحنفي والمالكي قد أجازا ترميم الدير، فإنهما لم يتجاهلا ولاة الأمر «الحكام» بالقول: فيجوز لولاة الأمور ضاعف الله لنا ولهم الأجور أن يأذنوا للرهبان في تعمير ما خرب من ديرهم القديم. ثانيتهما: عندما اطلع قاضي الإسكندرية على فتوى إجازة ترميم الدير أمر القسيس منقريوس بضرورة الكشف على الدير المذكور للتأكد من صدق طلبه، فانتدب القاضي أمين الاحتساب بالمدينة ومعمارجي باشا واثنين من مشايخ البنائين والمهندسين بالإسكندرية لمعاينة الحالة التي عليها الدير، وقد جاءت شهادتهم موافقة لما ورد في عرضحال القسيس منقريوس بأن الدير يحتاج إلى العمارة والترميم، ومن ثم كتب القاضي للقسيس منقريوس مضبوط الكشف، وذلك لعرضه على ولاة الأمر «الحكام».[١٦]

ويبدو لنا أنه على الرغم من ثبوت ما ورد بعرضحال القسيس منقريوس بعد الكشف على حالة الدير، وحصوله على فتوى شرعية من المفتي الحنفي والمفتي المالكي تجيز ترميم الدير، فإن القاضي قد أرجأ التنفيذ لولاة الأمر، والحاكم؛ وذلك نظرًا لأن موقف الإدارة العثمانية – على ما يبدو – لم يكن على خط ثابت في هذا الشأن؛ حيث يبدو لنا ذلك جليًا في الفتوى الثانية.

خامسًا: محتوى الفتوى الثانية

يتضح لنا من وثيقة الفتوى الثانية أن القسيس منقريوس تقدم بطلبه إلى الحاكم، وكان إبراهيم بك هو قائم مقام مصر «حاكم مصر» آنذاك، الذي قام هو الآخر بتحويل طلب القسيس منقريوس إلى فقهاء الجامع الأزهر الذين أفتوا هم أيضًا بترميم الدير وكانت فتواهم هي:

السؤال: ما قولكم دام فضلكم في كنيسة لطائفة النصارى تهدمت، فهل لهم إعادتها كما كانت ولا يمنعون من ذلك لا سيما إذا كان يخشى، منها الضرر؟

الجواب: لقد أفتى المفتي الشافعي بقوله: «الحمد لله، لطائفة النصارى إعادة ما هدم من الكنيسة العتيقة الثابت قدمها بنقصها فقط من غير زيادة عليه».

---

١٦) الوثائق القومية، سجلات محكمة الإسكندرية، سجل رقم ٩٨، صفحة رقم ٢٤٦، وثيقة رقم ٣٩ بتاريخ أواسط شوال ١١٩٣هـ/ ٢٥ أكتوبر ١٧٧٩م.

جواب: الشيخ محمد الجزار الحنفي بقوله: الحمد لله؛ حيث تهدم الكنيسة المذكورة كان للطايفة المذكورة إعادة ما هدم منها كما كانت بأنقاضها التي خرجت منها، ولا يمنعون من ذلك خصوصًا إذا كان يخشى منها الضرر، والحالة هذه كما هو مصرح به في كتب المذهب».

جواب: المفتي الشيخ صالح المقدسي المفتي الحنبلي بقوله: الحمد له وحده، للطائفة المذكورة ترميم ما هدم من الكنيسة المذكورة؛ حيث تخربت شقتها؛ لأنهم يقرون عليها كما نص عليه الشيخ يوسف صفيد في شرح الدليل ولا يمنعون من رم شفتها أن ترميم من هدم منها لأنهم يقرون على تعليتها فلو منعناهم من ترميمها لأفضى ذلك إلى خرابها بالكلية؛ لأن البناء لا مقام له على الدوام بدون مرمة، والإقرار على خرابها ينافى الإقرار على تعليتها، وحينئذ يثاب من له ولاية الأمر على العمل في ذلك في هذه الحالة المذكورة».

جواب: المفتي المالكي بقوله: الحمد لله، يعمل بما أفاده مولانا شيخ الإسلام المفتي الشافعي، وبما أفاده مفتي مذهب الإمام الأعظم - رضي الله تعالى عنهم.[١٧]

إذن، يتضح لنا جليًّا أن مفتيِّ المذاهب الأربعة قد اتفقوا جميعًا في فتواهم على ضرورة ترميم الدير على هيئته الأولى دون إحداث زيادة على بنيانه؛ وذلك منعًا لما قد يحدث من ضرر في حالة سقوطه. وبناءً على فتاوى فقهاء الجامع الأزهر، أصدر إبراهيم بك فرمانًا يتضمن الإذن للنصارى الأقباط بترميم ما تصدع وتهدم من بناء الكنائس والأديرة الموجودة من زمن الصحابة بعد الفتح الإسلامي، وذلك بشرط ألا يعيدوا ما تهدم منها إلا بنقضه القديم، وفي حالة عدم كفايته يكتمل الترميم بآلة من نفس نوع الأنقاض؛ حتى تصل إلى هيئتها الأولى من غير زيادة. وقد عثرنا على نسخة من هذا الفرمان واردة في الجزء الأول من كتاب «نوابغ الأقباط» لتوفيق إسكاروس نقلاً عن نسخة الفرمان المحفوظة بالبطرخانة.[١٨]

ومن ثم حصل القسيس منقريوس على فتوى شرعية من فقهاء الجامع الأزهر تجيز بناء الدير وترميمه، وفرمان من إبراهيم بك بالموافقة على ترميم الدير. ويبدو أن إبراهيم بك قد أبدى قدرًا كبيرًا من التسامح إزاء المسيحيين بشكل عام وبناء الكنائس وتجديدها بشكل خاص؛ إذ عثرنا أيضًا على فرمان آخر وارد بمحكمة الإسكندرية الشرعية مُذَيَّل بفتاوى شرعية صادرة من إبراهيم بك إلى رهبان دير الأروام بمدينة الإسكندرية، مؤرخ (بالسادس

---

١٧) دار الوثائق القومية، سجلات محكمة الإسكندرية، سجل رقم ٩٨، صفحة رقم ٢٤٧، وثيقة رقم ٣٦٠، بتاريخ ٣٠ ذي الحجة ١١٩٣هـ/ ٦ يناير ١٧٨٠م.

١٨) توفيق إسكاروس، نوابغ الأقباط في القرن التاسع عشر، الجزء الأول (القاهرة، ١٩١٠، ١٩١٣)، ٢٨١.

من شهر ربيع الأول سنة ١١٩٥هـ/ ١ مارس١٧٨١م)، يجيز لهم ترميم وإعادة بناء دير الأروام بمدينة الإسكندرية،[١٩] وفرمان آخر مؤرخ (بالثامن والعشرين من شهر صفر سنة ١١٩٥هـ/ ٢٢ فبراير١٧٨١م) يمنح رهبان دير الأقباط - الذي نحن بصدد مناقشة مسألة ترميمه - الإعفاء من أداء ضريبة الجزية.[٢٠]

ومما سبق جميعه، نخرج بنتيجة مفادها: إن القاعدة الفقهية التي كانت أساسًا للنظر في مسألة بناء الكنائس وترميمها في مصر تقضي بإبقاء الكنائس القديمة قبل الفتح الإسلامي، مع عدم جواز بناء كنائس جديدة، وإجازة تجديد وترميم الكنائس والأديرة القديمة، بشرط ألا يعيدوا ما تهدم منها إلا بنقضه القديم من غير زيادة على البناء القديم. كما أنه على الرغم من أن الفقه قد أجاز هذه المسألة إلا أنه كان يجب الأخذ بموافقة ولاة الأمور «الحكام».

سادسًا: ملاحق البحث

ملحق رقم (١)

عنوان الوثيقة: نشر وثيقة الفتوى الأولى.

المصدر: دار الوثائق القومية، محكمة الإسكندرية، سجل رقم ٩٨، صفحة رقم ٢٤٦، وثيقة رقم ٣٥٩ بتاريخ أواسط شهر شوال سنة ١١٩٣هـ/٢٥ أكتوبر ١٧٧٩م.

النص

لدى مولانا حافظ عثمان أفندي،

١) لدى مولانا حافظ عثمان أفندى .

٢) حضر لديه القسيس منقريوس القبطي وأنهى إليه بأن لهم دير كنيسة بالثغر المرقوم بالقرب من وكالة العلو مأواهم ومأوى القسيسين .

٣) والأغراب الواردين الى الثغر المرقوم استولى عليه الخراب ومن كثرة الأرياح والأمطار في زمن الشتا تخلخلت جدرانه وتساقطت سقوف الاوض .

---

١٩) دار الوثائق القومية، سجلات محكمة الإسكندرية، سجل رقم ٩٩، صفحة رقم ٣٥، وثيقة رقم ٤٩، بتاريخ ٦ربيع أول ١١٩٥هـ/ ١ مارس ١٧٨١م.

٢٠) دار الوثائق القومية، سجلات محكمة الإسكندرية، مضبطة رقم ١٣، صفحة رقم ٣٠٥، وثيقة رقم ٨٩٩، بتاريخ ٢٨ صفر ١١٩٥هـ/ ٢٢ فبراير ١٧٨١م.

٤) التى به وصار لم يأوى منهم احد ولم يأمنوا على أنفسهم من اللصوص لكونه في الخلا بعيد عن محل العمارة وأبرز من يده صورة سؤال قدم للسادة .

٥) العلما رضى الله تعالى عنهم في خصوص ذلك مضمونه ما قولكم دام فضلكم في دير معد لاجتماع الرهبان من النصارى القبطة تخلخلت .

٦) جدرانه ووهنت حيطانه واستولى عليه الخراب وآل الى السقوط بأخبار أهل المعرفة وصار كل فيه يخشى على نفسه من اللصوص ولا مأوى .

٧) لهم غيره فهل والحاله هذه يجوز لولاية الأمور أن يأذونهم بتعمير وترميم ما أنهدم منها أم لا أم كيف الحال أفيدوا الجواب ولكم الثواب .

٨) وبادناه جواب المفتى الحنفى بالثغر حالا بقوله الحمد لله مستحق الحمد نعم حيث تخلخلت جدران الدير وآل إلى السقوط فيجوز لولاية الأمور ضاعف .

٩) الله لنا ولهم الأجور أن يأذنوا للرهبان في تعمير ما خرب من ديرهم القديم وإعادة ما هدم منه قال العلامة خير الدين الرملى في فتاويه يجوز.

١٠) للرهبان إعادة المنهدم من الدير كما تظاهرت عليه المتون الموضوعة للصحيح في مذهب الإمام الأعظم وتعمير ما تشقق منه وإعادة ما .

١١) هدم من البيوت والدور الجارية في ملكهم المعدة للسكن وإذا احكموا بنا بيوتهم ودورهم للتحفظ من اللصوص وليأمنوا على أموالهم وأنفسهم .

١٢) ولا يتعرض لهم في ذلك إلى آخر كلامه والله سبحانه أعلا وأعلم كتبه الفقيه إبراهيم البرجى حامدًا مصلياً عفى عنه وبجانبه جواب المفتى .

١٣) المالكى بالثغر المرقوم بقوله الحمد لله مستحق الحمد نعم حيث كان الأمر كذلك مضمونها العمل بما أفتى به العلامة المفتى الحنفى المدقق لقواعد مذهب.

١٤) أمامه الشريف ومصنف مقلده المنيف لأن اختلاف الايمة رحمة للأمة والحالة والله تعالى أعلم كتبه الفقير سليمان قنيد المالكى عفى عنه ولما .

١٥) قرا السؤال والجواب مولانا أفندى الموى إليه وتأمله تأملا شافيا التمس منه القسيس منقريوس الناهي المرقوم الكشف والوقوف على .

١٦) دير الكنيسة المرقوم بأهل الخبرة والمعرفة لذلك فأجابه لذلك وعين معه كاتبه وكتخدايه المحترم سليمان أفندى فتوجه إلى دير الكنيسة المرقوم.

١٧) وصحبتهما كل من السيد سليمان والشيخ إبراهيم على أبو الخير والشيخ العمدة سليمان عبد الله السعران وفخر.

١٨) الأشراف الحاج عبد الفتاح جوربجى أمين الاحتساب بالثغر حالا وفخر الأقران أحمد جاويش الحصار الأشرفى معمارجى باشى والمكرم الحاج.

١٩) على حنفى شيخ طايفة البنايين والمهندسين بالثغر المرقوم سابقا والسيد الشريف عبد الله ابن السيد محمد أبو أدرة شيخ طايفة البنايين والمهندسين بالثغر.

٢٠) حالا وحصل الكشف على دير الكنيسة المذكورة بحضرة من ذكروا وعين أسماؤهم فيه أعلاه فوجد بالصفة التى أتى بها القسيس منقريوس المرقوم.

٢١) ومحتاج إلى العمارة والترميم كما شرح وذلك من غير أحداث شئ على البنا الأصلى العتيق وعادوا المتوجهون من الكشف المرقوم وأخبروا مولانا أفندي.

٢٢) المومى إليه بذلك عند ذلك طلب القسيس منقريوس الناهي المرقوم كتابة هذه الحجة بذلك لتكون له حجة عند المحج واستلامه مظبوط الكشف المذكور ليعرض على من له ولاية الأمر في ذلك ليرتب على كل أمر مقتضاه وينظر فيه بحسن نظره وبرضاه فأجابه لذلك وكتب له استلام مظبوط الكشف المرقوم من الوجه المسطور كشفا شافيا كليا واخبارا شرعيا وجرى بذلك وحرر ورقم وسطر في أواسط شهر شوال من شهور «١١٩٣ هـ» ثلاث وتسعين ومايه وألف.

ملحق رقم (٢)

عنوان الوثيقة: نشر وثيقة الفتوى الثانية.

المصدر: دار الوثائق القومية، محكمة الإسكندرية الشرعية، سجل رقم ٩٨، ص ٢٤٧، وثيقة رقم ٣٦٠، بتاريخ ٣٠ ذي الحجة ١١٩٣هـ/ ٦ يناير ١٧٨٠م.

النص

١) لدى مولانا أفندي الموى إليه .

٢) بعد أن صدر الكشف فيما قبل تاريخه على دير الكنيسة المعروف بدير القبطة الكاين بالثغر المرقوم بالقرب من وكالة العلو بمعرفة .

٣) أهل الخبرة والمعرفة لذلك وذلك بالتماس منقريوس القسيس بالدير المذكور فوجد أيل إلى السقوط محتاج إلى العمارة .

٤) والترميم وكتب في شأن ذلك حجه وأعلام من قبل مولانا أفندي الموى إليه في أواسط شهر شوال شهور تاريخه أدناه ثم في يوم .

٥) تاريخه حضر إلى مجلس الشرع الشريف المشار إليه القسيس منقريوس المذكور وبيده فرمان شريف مسطر باللغة التركية ومشرفة .

٦) من قبل حضرة ميرا اللوا الشريف السلطاني وصاحب العلم المنيف الخاقان أمير الأمرا الحاج إبراهيم بيك قائم مقام مصر المحروسة حالا .

٧) خطابا لمولانا أفندي وكامل العلما والحكام بالثغر المرقوم وفتوى شريفة من قبل السادة العلما بالجامع الأزهر مسطر الفرمان المذكور.

٨) فدل مضمونه باللغة العربية بالإذن في عمارة دير الكنيسة المرقوم وترميمها من غير إحداث شئ على بنيانها العتيق معرفة الفرمان .

٩) والمشرفة على الإعلام الصادر بالكشف المرقوم من قبل مولانا افتدى الموى إليه المؤرخ الفرمان المذكور والمشرفة في غاية شهر شوال سنة تاريخه .

١٠) وقرأت الفتوى المذكورة فدل مضمونها ما قولكم دام فضلكم في كنيسة لطايفة النصارى تهدمت فهل لهم إعادتها كما كانت ولا يمنعون .

١١) من ذلك لا سيما إذا كان يخشى منها الضرر أفيدوا الجواب وبأدناه جواب العلامة الشافعي بقوله الحمد لله لطايفة النصارى إعادة من هدم .

١٢) من الكنيسة العتيقة الثابت قدمها بنقصها فقط من غير زيارة عليه والله اعلم الفقير أحمد العروس الشافعي غفر له وبجانبه جواب العلامة الحنفي .

١٣) بقوله الحمد لله حيث تهدم الكنيسة المذكورة كان للطايفة المذكورة إعادة من هدم منها كما كان بانقاضها التي خرجت منها ولا يمنعون.

١٤) من ذلك خصوصا إذا كان يخشى منها الضرر والحالة هذه كما هو مصرح به في كتب المذهب والله تعالى اعلم كتبه الفقير محمد الجزار الحنفي وبأدناه جواب .

١٥) العلامة الحنبلي بقوله الحمد لله وحده للطايفة المذكورة ترميم من هدم من الكنيسة المذكورة حيث تخربت شفتها لأنهم يقرون عليها .

١٦) كما نص عليه الشيخ عبد الله ونقله عن يوسف صفيد قال في شرح الدليل ولا يمنعون من رم شفتها أن ترميم من هدم منها لأنهم يقرون على تعليتها .

١٧) فلو منعناهم من ترميمها لأفضى ذلك إلى خرابها بالكلية لأن البنا لا مقام له على الدوام بدون مرمة والإقرار على خرابها ينافى الإقرار على .

١٨) تعليتها وحينئذ يثاب من له ولاية الأمر على العمل في ذلك في هذه الحالة المذكورة والله اعلم كتبه الفقير صالح المقدسي الحنبلي وبجانبه جواب .

١٩) العلامة المالكي بقوله الحمد لله يعمل بما أفاده مولانا شيخ الإسلام المفتى الشافعي وبما أفاده مفتى مذهب الأمام الأعظم رضي الله .

٢٠) تعالى عنهم فان كلا منهما عمدة في دين الإسلام ممن يجب الاعتقاد بهم والعمل بأقوالهم والله اعلم كتبه محمد ابن محمد الأمير المالكي ولما قرأ السؤال .

٢١) والجواب بين يدي مولانا أفندي المومى إليه أعلاه واطلع على الفرمان المذكور والمشرفة اطلاعا كافيا وتأملهما تأملا شافيا أمر القسيس .

٢٢) منقريوس المرقوم بتعمير وترميم دير الكنيسة المذكورة من غير إحداث شئ على بنيانها العتيق وأذنه في ذلك كما أفاد ذلك عالم مذهبه الشريف .

٢٣) ومعتقد مذهبه المنيف والسادة العلما المشار إليهم أعلاه أمرا وإذنا شرعيين بالطريق الشرعي وجرى ذلك وحرر ورقم وسطر في غاية .

٢٤) شهر ذي الحجة الحرام ختام شهور سنة ثلاث وتسعين وماية والف .

٣) ملحق رقم (٣)

عنوان الوثيقة: أمر صادر من إبراهيم بك بشأن إعفاء رهبان دير الأقباط بالإسكندرية من دفع ضريبة الجزية.

مصدر الوثيقة: محكمة الإسكندرية، مضبطة ١٣، صفحة رقم ٣٠٥، وثيقة رقم ٨٩٩.

تاريخ الوثيقة: ٢٨ صفر ١١٩٥هـ/ ٢٢ فبراير ١٧٨١م.

النص

١) أقضى قضاة الإسلام العمدة المكرم قاضي أفندي

٢) والامير عبد الله جوربجي سردار مستحفظان بثغر اسكندرية أعزهما

٣) بعد مزيد السلام عليهم لا يخفاهم انه حضر جماعة من الرهبان

٤) المقيمين بدير القبط بالإسكندرية وشكوا لنا من حوالات.

٥) الجوالي الذي تنزل الثغر لهم يتعرضون لهم بالأذية والحال أن

٦) الرهبان في كامل طوايف النصارى لا جزية عليهم لانهم

٧) ناس تاركين الدنيا وعايشين بالصدقات ومرفوع

٨) عنهم ذلك من مدة الصحابة والملوك المتقدين والحال

٩) أن الواصل لكم فرمان شريف بعدم من يعارضهم في شأن

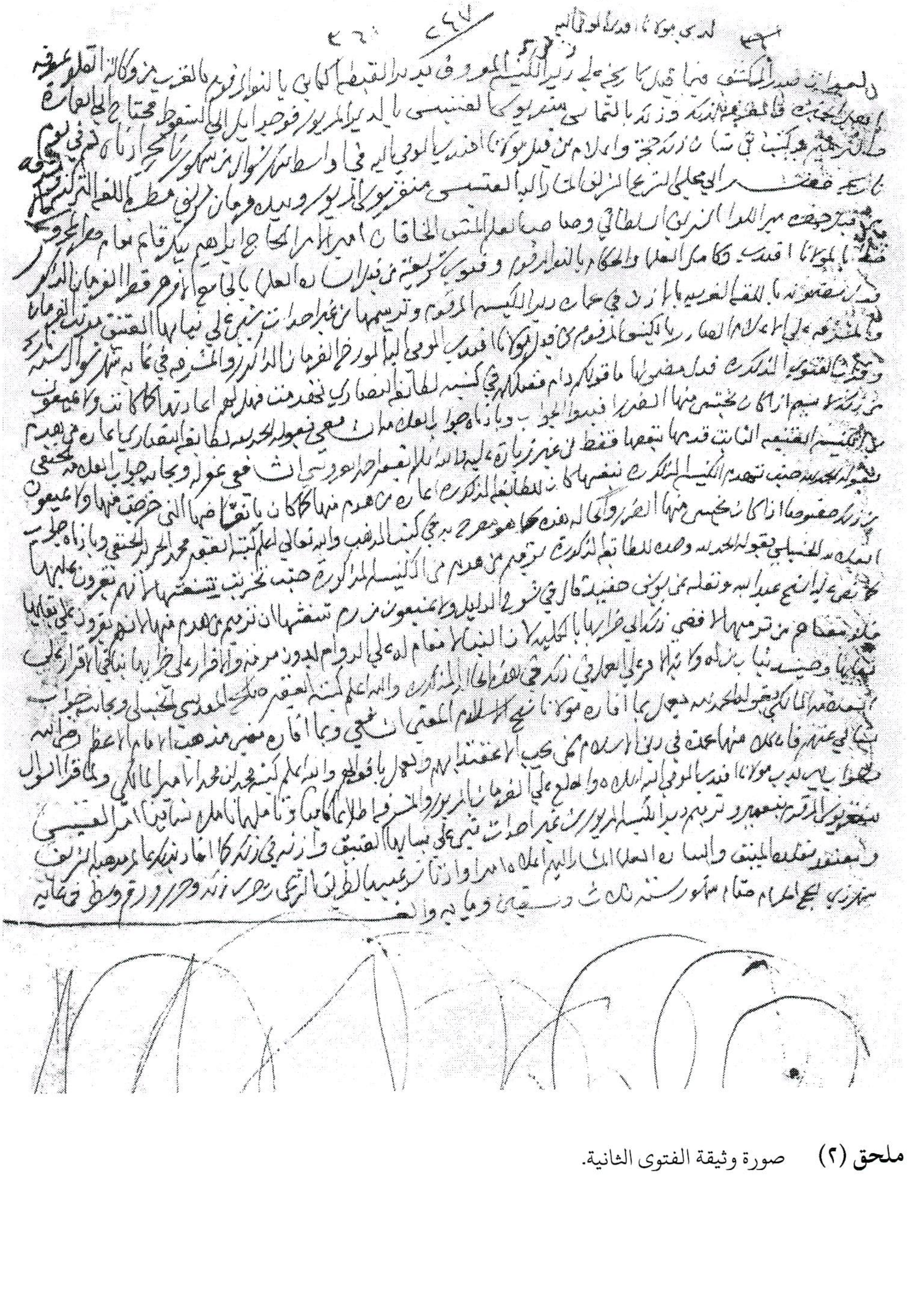
١٠) الجوالي واجراهم على قوانينهم وتريحوهم غاية الراحة

١١) هلبت والله تعالى يستركم في ٢٨ صفر سنة ١١٩٥هـ

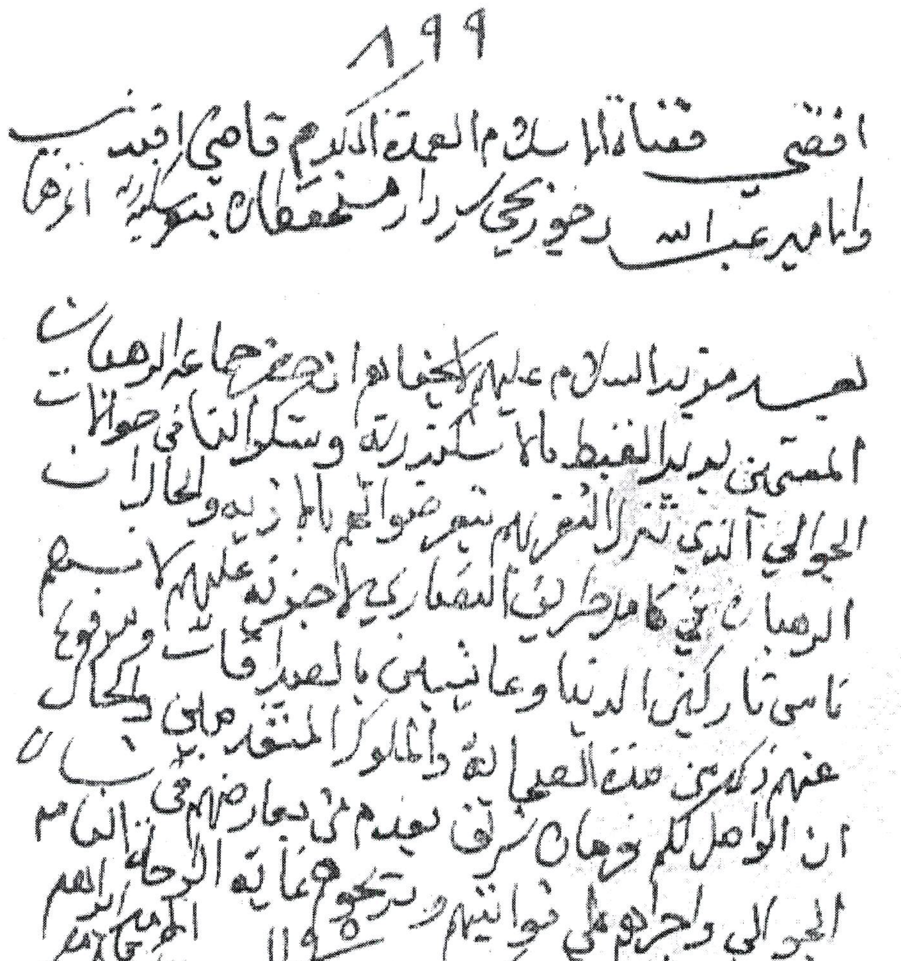
١٢) الأمير بك حاكم مصر حالا .



ملحق (١) صورة وثيقة الفتوى الأولى.



ملحق (٢) صورة وثيقة الفتوى الثانية.


٨٩٩

ملحق (٣) مصدر الوثيقة: محكمة الإسكندرية، مضبطة ١٣، صفحة رقم ٣٠٥، وثيقة رقم ٨٩٩. تاريخ الوثيقة: ٢٨ صفر ١١٩٥هـ/ ٢٢ فبراير ١٧٨١م.

الباب الرابع

الترميم والصيانة

دراسة تحليلية لأعمال الترميم بكنائس الفسطاط (الأنبا شنودة - أبو سيفين - الدمشرية)

مرفت ثابت صليب

مقدمة

تعد منطقة مصر القديمة من المناطق الزاخرة بالآثار القبطية والإسلامية والرومانية واليهودية، كما تعد مجمعًا للأديان السماوية. ونجد أن الآثار القبطية بمنطقة مصر القديمة موزعة على ثلاث مناطق؛ هي:

- الأولى: وهي منطقة خرطة الشيخ مبارك بزهراء مصر القديمة وتضم كنائس (دير الأمير تادرس - أباكير ويوحنا - دير السيدة العذراء بابليون الدرج - دير الملاك القبلي) وتقع خارج الحصن من الجهة الجنوبية.
- الثانية: منطقة دير مارجرجس وتضم كنائس (الست بربارة - أبو سرجة - دير مار جرجس للراهبات - مار جرجس وقبر المعلم الجوهري - قاعة العرسان - مار جرجس للروم الأرثوذكس - العذراء قصرية الريحان - المعلقة) وتقع على الحصن وبداخله.
- الثالثة: منطقة دير أبي سيفين وتضم كنائس (الأنبا شنودة - أبو سيفين - العذراء الدمشرية[1] - دير أبو سيفين للراهبات) وتقع خارج الحصن من الجهة الشمالية وتقع بالقرب من جامع عمرو بن العاص وتعرف بكنائس منطقة الفسطاط.

والدراسة تشمل كنائس الفسطاط التي تعرف أيضًا بكنائس دير أبي سيفين؛ لأنها تقع داخل إطار المنطقة المعروفة بدير أبي سيفين وتطل على شارع أبي سيفين (شكل ١).

تعد كنيسة أبي سيفين من أهم كنائس الفسطاط تاريخيًا وفنيًا، ويليها كنيسة الأنبا شنودة ثم كنيسة السيدة العذراء الدمشرية على الرغم من أن كنيسة الأنبا شنودة أقدمهم تاريخيًا (شكل ٢).

---

١) جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة (لونجمان، ١٩٩٦)، ١٢٨.

كنيسة القديس مرقوريوس أبي سيفين من أكبر كنائس المنطقة، وهي الوحيدة التي لم يطرأ على تخطيطها الأصلي أي تعديل، وترجع إلى القرن السادس الميلادي. تضم بداخلها من الجهة الشمالية مغارة أسفل منسوب صحن الكنيسة بحوالي مترين، وأسفل منسوب الشارع الخارجي بحوالي أربعة أمتار. عرفت بمغارة القديس برسوم وهو من قديسي القرنين الثالث عشر والرابع عشر ومكث بهذه المغارة حوالي عشرين عامًا.

تعرضت منطقة مصر القديمة بأكملها للعديد من المشكلات؛ وأهمها ظاهرة ارتفاع منسوب المياه الأرضية وتذبذب منسوبها، مما كان له تأثير متلف على المباني الحجرية، ومباني الطوب، وكذا على أساسات المباني الأثرية بالإضافة إلى عوامل القدم وتحلل المون.

وفي هذا البحث نقدم دراسة لأعمال الترميم التي تمت بالثلاث كنائس، وكذا دراسة لبعض الزخارف سواء الفريسكات أو الشبابيك الرخام بالواجهات أو الشبابيك الجصية مع اختلاف أنواعها طبقًا لمكانها بالأثر.

ذكر أبو صالح الأرميني والمقريزي أنه كان بفسطاط مصر كنائس عديدة وأديرة وقد لحق بمعظمها الهدم والزوال ولم يبق منها سوى أربع كنائس؛ ثلاث منها بدير أبي سيفين، والأخرى بدير مارمينا. ثم أعيد بناؤها في عصور مختلفة.[٢]

- كنيسة أبو سيفين يرجع تاريخ بنائها إلى القرن الثامن الميلادي.
- كنيسة الأنبا شنودة يرجع تاريخ بنائها إلى عام (٧٤٣م)، بداية القرن الثامن الميلادي.
- كنيسة السيدة العذراء المعروفة بالدمشرية يرجع تاريخ إنشائها إلى نهاية القرن الثامن (هدمت عام ٧٨٥م).
- ونجد أن كنائس الفسطاط تميزت بالعناصر الآتية:

  - أن قُسم المسقط الأفقي إلى ثلاث وحدات رئيسية؛ وهي «الصحن - الخورس - الهيكل».
  - مباني الكنيسة استمرار لمباني البازيليكا العادية.
  - ينقسم الصحن إلى ثلاثة أجنحة «جناح أوسط وآخرين جانبيين»
  - وجود دور علوي أو ممر علوي «بلكون».

٢) رءوف حبيب، الموجز التاريخي عن الكنائس القبطية القديمة بالقاهرة (القاهرة، ١٩٧٩)، ٥٧.

- تغطية الممر الأوسط بجمالون خشبي قد يكون دائريًا أو مثلثًا، أما الممران الجانبيان بسقف مستو يحمل أعلاه دور البلكون.
- وجود ممر مستعرض مرتد خلفي.
- تغطية الهيكل الأوسط بقبة عالية بالإضافة إلى القبة الخشبية التي تغطي المذبح.

أولاً: كنيسة الأنبا شنودة رئيس المتوحدين

١) نبذه تاريخية ووصف الأثر

- تقع كنيسة الأنبا شنودة رئيس المتوحدين بجوار كنيسة أبي سيفين وإلى الجنوب منها، ويعود تاريخها إلى ما قبل القرن الثامن؛ حيث ذكرت الكنيسة في مناسبة انتخاب بابا جديد عام ٧٤٣م.
- ذكر المقريزي أنها تحولت إلى جامع في أيام الحاكم بأمر الله (٩٩٦ - ١٠١٢م)، وتم ترميمها عدة مرات؛ آخرها في عهد البابا بنيامين الثاني (١٣٢٧ - ١٣٣٩م) ومؤخرًا في القرن العشرين.
- الحائط الغربي به ثلاثة أبواب والصحن الأوسط يحيطه ثلاثة أجنحة، ويوجد اللقان في الجزء الغربي من الصحن.
- الكنيسة على الطراز البازيليكي، طولها ٣٥م، وعرضها ١٥م، وارتفاعها ١٥م، الصحن غير منتظم الشكل؛ حيث تحمل أعمدة الصحن الخمسة من كل جهة كمرات خشبية فوقها فتحات معقودة وتحمل الجمالون المغطي للسقف (شكل ٣).
- الهيكل الأوسط به قبة خشبية محمولة على أعمدة رخامية ويوجد الثرونوس في الجهة الشرقية وتعلوه قبة على حنيات ركنية.
- أيقونات الكنيسة معظمها من القرن الثامن عشر، كما يوجد بالكنيسة أنبل من الخشب.
- يوجد المغطس في الجهة الجنوبية بجوار صحن الكنيسة أي خارج الصحن في مكان مستقل.
- الكنيسة بها دور علوي به كنيستان على اسم مار جرجس والسيدة العذراء والتغطية بسقف مستو.

٢) مظاهر التدهور بالأثر

- تدهور أساسات الأثر، ومن الحفر الكشفية اتضح عدم وجود أساسات للأعمدة الرخامية الحاملة للعقود التي تحمل الدور العلوي والجمالون المغطي للصحن.
- تدهورت الحوائط، وظهرت الرطوبة بها، وتحللت مون البناء، وسقط البياض المغطي للجدران نتيجة الرطوبة.
- اتضح عند كشف البياض بالأكتاف الواقعة أمام الهيكل الرئيسي أنه تم ترميمها ترميمًا خاطئًا، وتم وضع طبقة من البيتومين على الحوائط المبنية من الحجر، وتم عمل زنبرة بالأكتاف الحجرية ليتم البياض عليها.
- كافة الأخشاب تأثرت من الرطوبة وخاصة أفلاق النخيل الرابطة للعقود أعلى الأعمدة الرخامية الخمس بصحن الكنيسة.
- تأثر الجمالون الخشبي المغطي للصحن نتيجة العوامل الجوية.
- تدهور حالة الأرضيات وتآكلها، ووجود ميول كثيرة بأماكن متفرقة منها.
- وجود العديد من الشروخ الطولية والعرضية والمائلة؛ نتيجة الهبوط الحادث لعدم وجود أساسات للأعمدة أو الحوائط.
- تدهور حالة الزخارف الموجودة على أفلاق النخيل وكذلك الفريسك الموجودة بالحنية الرئيسية للهيكل.
- تدهور القبة الرئيسية المغطية للهيكل الرئيسي والتي تم إقامتها على الأربطة الخشبية، وكذلك العقود الحاملة ذات أطر من الأخشاب والتي تدهورت حالتها أيضًا، ظهرت الشروخ في الحنيات الركنية الحاملة للقبة.
- تدهور المشربيات المطلة على الشارع.

هذا بخلاف العديد من المشكلات التي أثرت على الأثر، وتمت موافقة اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية على ترميم الكنيسة عام (١٩٨٣م) ترميمًا شاملاً.

٣) أعمال الترميم بالأثر

- تمت أعمال الترميم بالأثر بداية من عام (١٩٨٣م)، وتم الانتهاء من الأعمال عام (٢٠٠٨م).
- نظرًا للمساحة الكبيرة للأثر وتعدد ملحقاته فقد تم البدء بأعمال ترميم المنزل الملحق أولاً، ثم تلا ذلك أعمال الترميم والتدعيم لأساسات الأعمدة الرخامية؛ حيث إنه وجد نتيجة الكشف والمجسات التي تمت أن الأعمدة مرتكزة على الردم وليس لها أي أساسات.
- تمت أعمال التدعيم للأساسات دون أن يحدث أي تأثر لمبنى الكنيسة وبأسلوب عمل الكباري وباستخدام قضبان الديكوفيل كما يتضح من الصور.
- تم الترميم للعقود والحوائط الحاملة للجمالون دون أي تغيير في شكل الحوائط الحاملة له أو إجراء أي تعديل بها، وأعيد بناؤها بنفس ميولها. وتم استبدال التالف من أفلاق النخيل المتهالكة بأخرى من أخشاب عزيزي لإعادة توزيع الأحمال.
- تم تأسيس الحوائط والأكتاف الحجرية بصحن الكنيسة وتنظيف الأعمدة الرخام.
- تم إعادة بناء القبة المغطية للهيكل الرئيسي لتأثرها أثناء زلزال (١٩٩٢م)، بعد أن تم ترميمها عدة مرات ولم يجدِ معها الترميم لتهالك الأخشاب الحاملة لها والموجودة في جسم القبة كما بالصور.
- تم ترميم المشربيات المطلة على الشارع الخارجي بالجهة الجنوبية.

ثانيًا: كنيسة السيدة العذراء الدمشرية

١) نبذه تاريخية ووصف الأثر

- هي الكنيسة الثالثة في نطاق دير أبي سيفين وعلى اسم السيدة العذراء عرفت بالدمشرية نسبة إلى أحد الأقباط الذي قام بترميمها في القرن الثامن عشر.
- تم هدم الكنيسة بأمر علي بن سليمان عام (٧٨٥ – ٧٨٦م).
- ذكر المقريزي أنه أعيد بناؤها في عصر هارون الرشيد (٧٨٦ – ٨٠٩م) كما قامت لجنة حفظ الآثار العربية بإجراء عدة ترميمات لها.
- المبنى على شكل البازيليكا، طول الكنيسة ١٩م، وعرضها ١١,٥م، وارتفاعها ٩م، مدخلها في الجهة الجنوبية (شكل ٤).

- والسقف عبارة عن جمالون نصف دائري بسيط «أي لا يحتوي على أعضاء وأعصاب كما في أي جمالون» ويعلو الهيكل الأوسط قبة على حنيات ركنية، بالإضافة إلى القبة الخشبية أعلى المذبح وباقي الأسقف مستوية.
- الكنيسة مكونة من صحن أوسط وجناحين جانبين، يوجد كنيستان بالدور العلوي والسقف بهما مغطى بجمالون يشبه الجمالون الأوسط بالكنيسة الرئيسية.
- بهذا تختلف الكنيسة عن كنيستي الأنبا شنودة وأبي سيفين لتغطية الدور العلوي بجمالون خشبي نصف دائري بسيط وليس سقفًا مستويًا كما في الكنيستين الأخريين.
- اشتهرت الكنيسة بالشبابيك الجصية الجميلة وأيقوناتها المتعددة والمشربية الموجودة أعلى مدخلها الجنوبي.
- يوجد اللقان بالجزء الغربي من الصحن، أما المغطس فيوجد بالركن الشمالي الغربي داخل صحن الكنيسة.
- تميزت الكنيسة بقبتها التي يبدأ مدماكها الأول من الحجر أعلى الحنيات الركنية ثم القبة من مباني الطوب.

٢) مظاهر التدهور بالأثر

- ظهور الرطوبة بالحوائط.
- تدهور الأساسات والحوائط.
- تآكل الأعمدة الجرانيت بصحن الكنيسة وضعفها.
- وجود شروخ كثيرة بالقبة، وكذلك بالحنيات الركنية.
- تهالك أخشاب الجمالونات وتآكلها؛ نتيجة لوجود الحشرات والقوارض.
- تهالك المرافق ودورات المياه مما أدى إلى وجود نشع بالحوائط.

٣) أعمال الترميم التي تمت بالكنيسة

- تمت أعمال الترميم بالأثر بداية من عام (١٩٨٣م حتى عام ٢٠٠٨م).

- تم البدء في أعمال التدعيم لأساسات الأعمدة الرخامية والجرانيت؛ حيث إنه نتيجة الكشف والمجسات التي تمت، وُجد أن الأعمدة مرتكزة على الردم وليس لها أي أساسات، وضعفت أعمدة الجرانيت نتيجة حدوث تآكل شديد بها.
- وتمت أعمال التدعيم للأساسات دون أن يحدث أي تأثر لمبنى الكنيسة وبأسلوب عمل الكباري، وباستخدام قضبان الديكوفيل كما تم استخدامه في كنيسة الأنبا شنودة.
- تم الترميم للعقود والحوائط الحاملة للجمالون، وتم استبدال التالف من أفلاق النخيل المتهالكة بأخرى من أخشاب عزيزي لإعادة توزيع الأحمال.
- تم تأسيس الحوائط بصحن الكنيسة، وتنظيف الأعمدة الرخام بنفس أسلوب المعالجة في كنيسة الأنبا شنودة بالتفريغ أسفل الأعمدة والحوائط دون فكها، أو فك أية أجزاء من الأثر دون أن يحدث أي تأثير للأثر.
- إعادة بناء القبة المغطية للهيكل الرئيسي وأثناء الكشف عن القبة اتضح وجود مدماك من الحجر في المنطقة التي تعلو الحنيات الركنية، وبذلك اختلف بناء القبة التي تم بدء أول مدماك بها من الحجر بعد الحنيات الركنية.
- تمت أعمال ترميم الجمالونات بالكنيسة الرئيسية وبالكنائس العلوية ومعالجتها ضد الحشرات والرطوبة.
- تم ترميم ورفع كفاءة المرافق ودورات المياه.

ثالثًا: كنيسة أبو سيفين

١) نبذة تاريخية ووصف الأثر

- بنيت كنيسة أبو سيفين في أوائل القرن السادس الميلادي، وكانت تابعة للإمبراطورية الرومانية في عصر الملك قسطنطين. وتعد من أكبر كنائس منطقة بابليون القديمة، وهي من أهم كنائس الفسطاط تاريخيًا وفنيًا، كرست الكنيسة على اسم القديس فيلوباتير مرقوريوس المعروف بأبي سيفين.[٣]

---

٣) رءوف حبيب، تاريخ حصن بابليون وقصر الشمع (القاهرة، بدون تاريخ)، ٥٩.

- مرت على الكنيسة أيام عصيبة وتهدمت الكنيسة مرارًا وتكرارًا إلى أن وصلت إلى القرن السابع والثامن الميلاديَّين؛ حيث أُغلِقَت الكنيسة وتحولت إلى شونة قصب.
- أعيد ترميمها وفتحها في القرن العاشر الميلادي بعد معجزة نقل الجبل المقطم أيام البابا إبرام بن زرعة، وولاية المعز لدين الله الفاطمي؛ حيث تم ترميم السور الخارجي للكنيسة المعلقة، وترميم كامل لكنيسة أبي سيفين.
- وقد تعرضت هذه الكنيسة لبعض التلف خلال الحريق الذي حدث بمدينة الفسطاط عام (١١٧٦م)، ولم يبقَ من الكنيسة سوى الجهة القبلية منها. وقد أعاد تجديدها الشيخ أبو البركات بن أبي سعيد هيلان في عام (١١٧٦م).
- الجزء القديم من الكنيسة يرجع إلى القرن الخامس الميلادي هو الحائط الخارجي، وأكتاف وأعمدة الجناح الغربي الخلفي إلى جانب حوائط كنيسة الشهيد مار يعقوب المقطع.
- وقد أضيفت الأكتاف لعمل أنصاف قباب على جوانب صحن الكنيسة الأوسط؛ حيث إن أنصاف الأعمدة الرخامية قد سُلِبَت من الكنيسة في عصور سابقة، وأضيفت الأكتاف عوضًا عنها، كما أضيفت القبة فوق المذبح أمام الحنية الشرقية.
- وتقع هذه الكنيسة أيضًا خارج حصن بابليون، وهي من كنائس الفسطاط (شكل ٥) وأثناء البدء في أعمال الترميم تم الكشف عن البياض وإزالته للوقوف على أسباب التدهور الحادثة بالكنيسة، وبعد الكشف بهر الجميع من جمال العمارة المشيد بها المكان، وكذا أساليب البناء بالكنيسة بأنصاف القباب.
- وقد تم الرجوع إلى الأصول الأثرية للكنيسة، ووجد أنصاف القباب الموجودة حاليًا لا ترجع إلى الأصل المبني عليه الكنيسة.
- تطور شكل الكنيسة حتى وصل إلى الوضع الحالي (شكل ٦).
- ومن الآثار الهامة الباقية في تلك الكنيسة مغارة يتم الوصول إليها بسلم مكون من تسع درجات، عاش بها القديس برسوم العريان مدة عشرين عامًا، وهي رطبة لانخفاضها وفيها طفح مياه النيل زمن الفيضان، والمذبح قائم في وسطها ويغطيها الرواسب الطينية عند فيضان النيل.[٤]

---

٤) بتلر، الكنائس القبطية القديمة في مصر، ٧؛ الواقعة بالجهة البحرية بالممر والواقع أمام مغارة الأنبا برسوم ٩.

- الكنيسة مغطاة بجمالون خشب، والهيكل الرئيسي مغطى بقبة والممر الشمالي بصحن الكنيسة مغطى بقبوات متقاطعة.
- يغطي الهيكل قبة بالإضافة إلى القبة الخشبية التي تغطي المذبح.
- يوجد بالكنيسة العديد من الكنائس العلوية بالجهتين البحرية والقبلية، ومن أهمها كنيسة مار جرجس وكذا ملحق بالجهه البحرية كنيسة مار يعقوب المقطع الفارسي.
- يغطي صحن الكنيسة أيضًا أنصاف قباب مقامة؛ كلٌ منها على أكتاف تحتوي على عمودين رخام يعلوه عقود، وكل نصف قبة مبني بأسلوب مختلف عن الآخر في رصة الطوب.
- تتميز الكنيسة بوجود عدد كبير من الأيقونات بها عن بقية كنائس المنطقة، وكذا الفريسكات على الأعمدة والفريسكات بالكنيسة العلوية بالجهة الجنوبية.
- كما تتميز الكنيسة بوجود زخارف على البراطيم الخشبية بكنيسة مار يعقوب المقطع الفارسي، وكذا حامل الأيقونات الغني بالنحت البارز والمفرغ على الخشب.

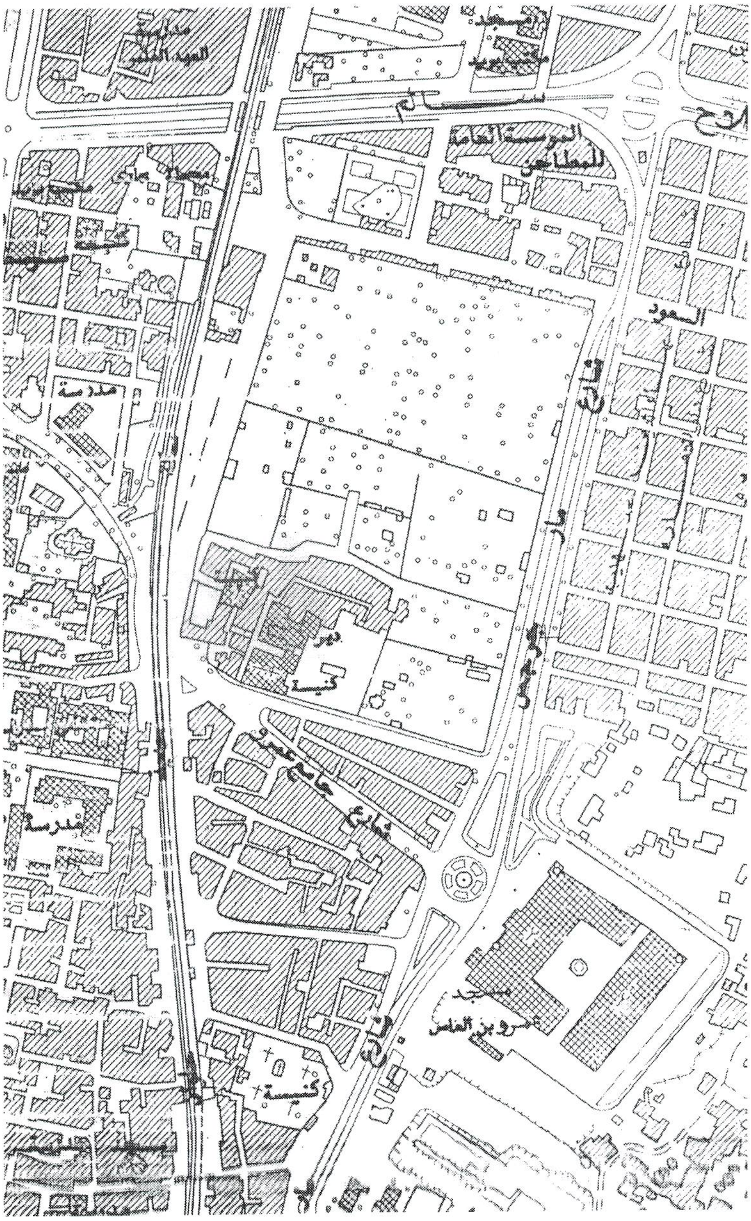
٢) مظاهر التدهور بالكنيسة

- تعرضت منطقة مصر القديمة وما بها من مبانٍ أثرية لمهاجمة المياه الجوفية ومياه الرشح، ومن المباني الأثرية التي تأثرت بها مغارة الأنبا برسوم العريان، وارتفعت المياه بأرضيتها، وتسربت إلى حوائطها مما أثر عليها وأدى إلى تدهور حالتها.
- تمت دراسة المشكلة التي تعرضت لها المنطقة بالكامل بما في ذلك منطقة الحصن الروماني وجامع عمرو بن العاص، مع دراسة حركة المياه واتجاهاتها، ومصدرها الرئيسي عين الصيرة الكبريتية. ونتيجة الدراسة تم تحديد أسلوب العلاج للمشكلة التي تم تنفيذها بالمنطقة بالكامل، وتثبيت منسوب المياه الأرضية عند منسوب الأساسات؛ بحيث لا ترتفع في المستقبل، ولحمايتها من عوامل التلف سواء بطريقة الانحدار أو بالرفع بالطلمبات كما في مغارة الأنبا برسوم لانخفاض أرضيتها عن منسوب المشروع بحوالي مترين.
- كما تدهورت حالة الحوائط وحدثت شروخ عديدة بعد زلزال عام (١٩٩٢م) بالقباب والحوائط والقبوات المتقاطعة الواقعة بالجهة البحرية بالممر الواقع أمام مغارة الأنبا برسوم.
- تدهورت حالة الأكتاف الحجرية وكذا الأعمدة الرخامية الحاملة للعقود التي تحمل أنصاف القباب، والتي تدهورت حالتها وحدث بها عديد من الشروخ.

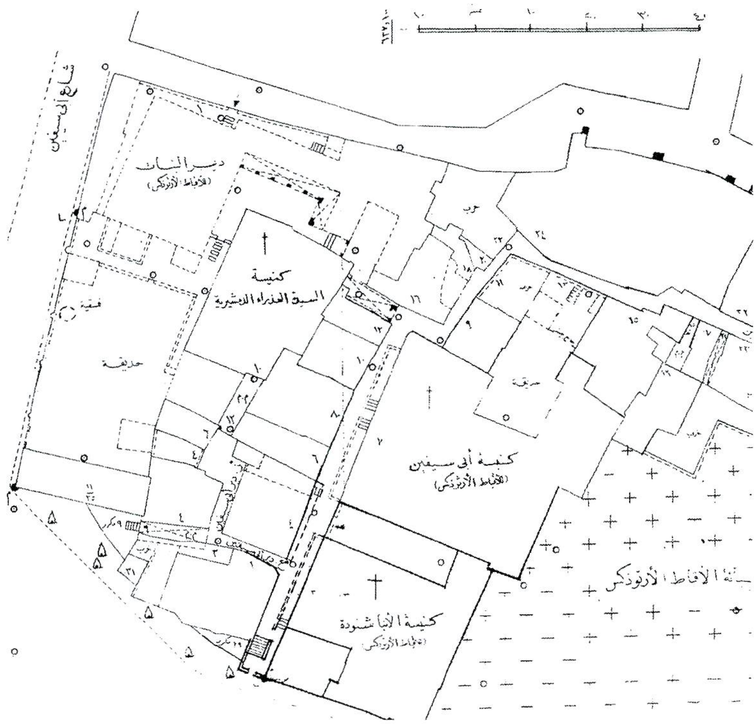
- تدهور حالة الأساسات نتيجة ارتفاع منسوب المياه الأرضية كنتيجة لعدم وجود مرافق، وأيضًا انخفاض منسوب أرضية الكنيسة عن الشارع وبعدها عن المرافق، تدهور حالة الأخشاب والمشربيات.

٣) أعمال الترميم بالأثر

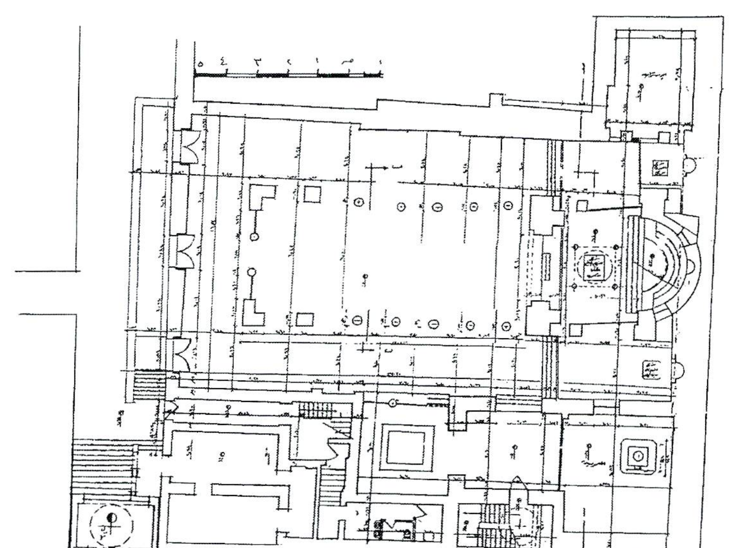
- تمت أعمال الترميم للأثر بالكامل، وكذا تنفيذ مشروع لخفض المياه الأرضية بمغارة الأنبا برسوم العريان.
- تمت أعمال الحقن للأساسات وتدعيمها، وكذا الحقن للحوائط الرئيسية بالكنيسة.
- تم الكشف عن الحوائط المبنية من الطوب والحجر بالتبادل (مدماك حجر+ ٣ مدماك طوب)، وتمت أعمال الترميم لها وتركها بدون بياض.
- تم استبدال الأعمدة الرخامية وإعادة الوضع لما كان عليه سابقًا، وذلك بوجود عمودين متلاصقين يحملان فوقهما العقود الحاملة لأنصاف القباب.
- يجري حاليًا أعمال الترميم لكنيسة مار يعقوب المقطع الفارسي، وكذا يجري ترميم الهيكل الرئيسي والقبة المغطية له.
- تمت أعمال الحقن والترميم للقبوات المتقاطعة المغطية للممر البحري أمام مغارة أنبا برسوم العريان.
- تم ترميم الأخشاب الخرط بالمشربية المطلة من الدور العلوي على صحن الكنيسة، وهذه المشربية من مميزات الكنيسة والتي لا توجد بخلافها، يتم الاستعداد لترميم الكنائس العلوية بالدور العلوي.



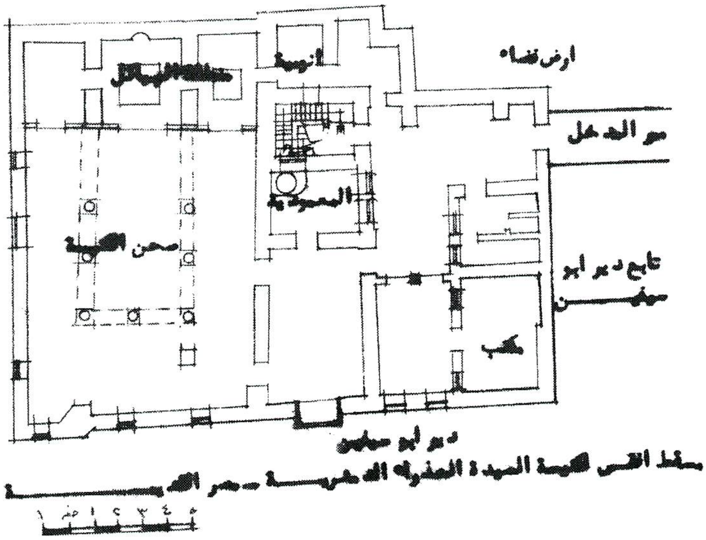
خريطة ١ موقع كنائس منطقة الفسطاط.



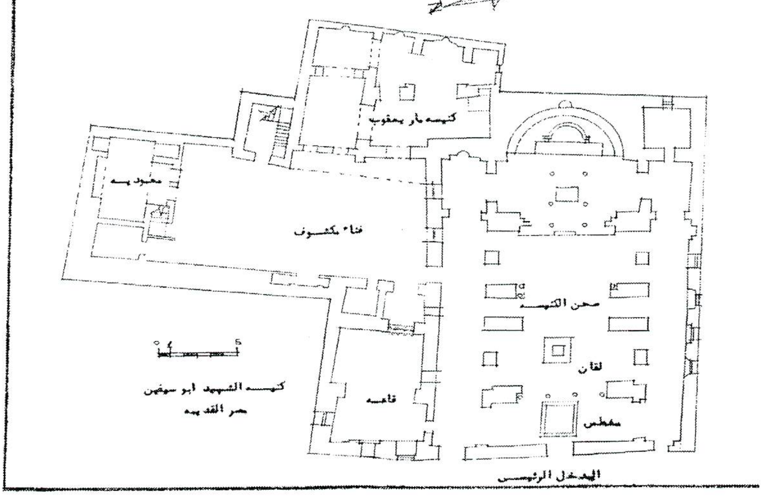
خريطة ٢ كنائس دير أبي سيفين بمصر القديمة.



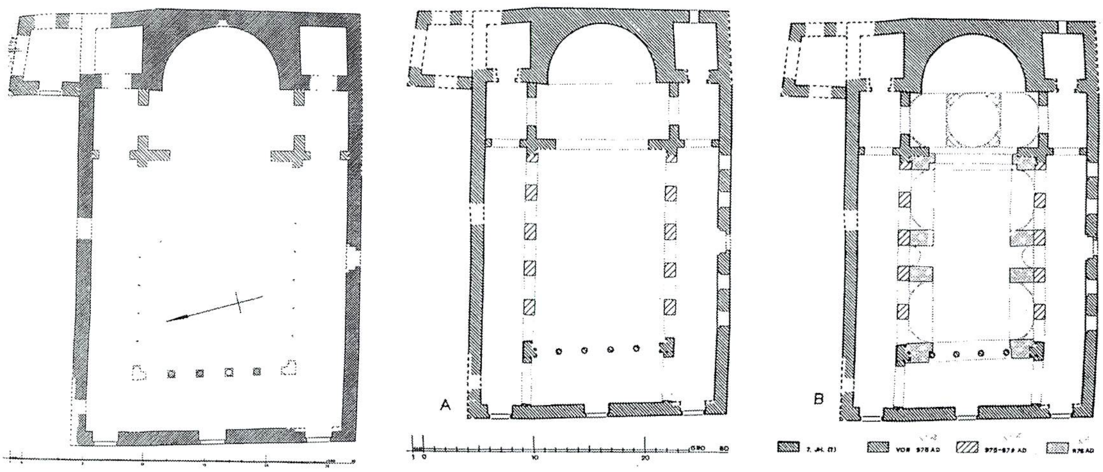
شكل ١ مسقط أفقي لكنيسة الأنبا شنودة بمصر القديمة.



شكل ٢ مسقط أفقي لكنيسة السيدة العذراء الدمشرية.



شكل ٣ مسقط أفقي لكنيسة أبي سيفين.



شكل ٤ شكل تطور المسقط الأفقي للكنيسة حتى وصلت لشكلها الحالي.

دراســة التركيب البنائي للرسوم الجدارية القبطية متعددة الطبقات بديـر قبـة الهـواء بأسوان

منى فؤاد، بدوي إسماعيل، أحمد محمد سلام

مقدمة

يوجد دير قبة الهوا بمقابر قبة الهواء بأسوان التي تقع بالبر الغربي للنيل شمالي جزيرة الفنتين. ومقابر قبة الهواء أسوان عبارة عن مجموعة كبيرة من المقابر منحوتة في الصخر على ثلاثة مستويات. وقد أطلق عليها عالم القبطيات الألماني بيتر جروسمان اسم دير قبة الهواء عند دراسته للدير والكنيسة الموجودة في مقبرة خونس 34H.

ويهدف هذا البحث إلى التعرف على تتابع وسمك طبقات الشيد والتصوير متعدد الطبقات بالدير. وتعتمد هذه الطريقة على كيفية دراسة العينة؛ بحيث تكون شاملة لكل طبقات الشيد والتصوير باستخدام التصوير بالميكرسكوب الإلكترونى الماسح SEM، وقياس سمك طبقات الشيد والتصوير المتعددة عن طريق برنامج بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح، والتحليل بواسطة حيود الأشعة السينية XRD وتفلور الأشعة السينية XRF، والتحليل بالرامان. ومن خلال الدراسة والفحص للتركيب الإستراتوجرافي للتصوير المتعدد الطبقات بالدير اتضح أنها تتكون من الحامـل؛ وهو عبارة عن حجر رملي نوبي وطبقة أولى من الشيد الخشن «طمي»، وطبقة ثانية من الشيد الخشن، وطبقة تصوير ثالثة من الشيد الناعم نُفِّذت عليها تصاوير قبطية في فترات زمنية سابقة، وطبقة رابعة من الشيد الخشن، وطبقة تصوير خامسة من الشيد الناعم وأخيرًا المواد الملونة.

أولاً: الدراسات الأثرية والفنية والمعمارية لدير قبة الهواء بأسوان

ديــر قبــة الهــواء بأسوان ويعرف أيضًا بمقابر قبة الهواء والشيخ «علي أبي الهواء» وتقع بالبر الغربي للنيل في مواجهة مدينة أسوان والجزء الشمالي من جزيرة الفنتين؛ وهي عبارة عن مجموعة كبيرة من المقابر منحوتة في الصخر على ثلاثة مستويات يعلو بعضها بعضًا.

وقد وردت عدة تسميات مختلفة لهذا الدير فنجد أن أبا المكارم سعد الله أطلق عليه اسم دير الأنبا أندونه «أنطونيوس» في كتابه تاريخ الكنائس والأديرة، وذلك في القرن الثاني عشر الميلادي؛ ومنها دير ماري جرجس وهو الاسم الذي ذكره به الرحالة الروسي ريتشارد بوكوك في زيارته عام (١٧٤٣م)، ثم أطلق عليه بيتر جروسمان اسم دير قبة الهواء في دراسة للدير، وبخاصة المستوى العلوي منه والكنيسة الموجودة في مقبرة خونس 34H. وورد بنفس الاسم في الموسوعة القبطية المنشورة (١٩٩٠م) في الولايات المتحدة. ولذا فقد اصطلح على تسميته بدير قبة الهواء؛ لأنه الاسم الشائع في الدراسات المعاصرة وبين المتخصصين والدارسين. (لوحات ١، ٢، ٣)، (شكل ١)

١) وصف الدير

يوجد قبو برميلي يمتد من الشمال للجنوب وآخره من جهة الجنوب متصل بالفتحة المربعة، وتظهر درجات سلم عند نهاية الطرف الجنوبي للقبو السابق مع وجود جدار فاصل، ثم قبو آخر برميلي صغير شرق القبو السابق وقبو برميلي آخر تحته مباشرة فأصبحت ثلاثة أقبية برميلية.

وتوجد مقبرة محفورة في الصخر غير منتظمة الشكل فأقصى طول لها ٧,٥م وأقصى عرض لها ٦,٥م وعلى يسار الداخل وعلى بعد متر تقريبًا يوجد عمود صخري مربع على جانبين منه صليبان، والجدار الشمالي على يمين الداخل عليه ثلاثة صلبان، وجميعها باللون البنفسجي على طبقة من الملاط، ثم في منتصف المقبرة عمودان حجريان آخران، يربط بينهما حائط مضاف بالبناء ارتفاعه حوالي ١٧٥سم مما يفصل مساحة المقبرة إلى حجرتين وإن كانتا غير متساويتين في المساحة ويوجد في الجدار الغربي من الحجرة الصغرى باب وهمي منحوت في الصخر وفي الجدار الغربي للحجرة الكبرى دخلة عمقها ١٨سم بها تمثال لشخص جالس مهشم ومطموس الملامح ومغطى بطبقة من الملاط.

أما الجدار الشرقي بأكمله فهو مضاف إلى المقبرة ومبني من الحجر ومغطى بطبقة من الملاط، وربما يكون ذلك بعد انهيار هذا الجدار الصخري في فترة سابقة ويتوسط هذا الجدار فتحة صغيرة معقودة، أبعادها حوالي ٨٥ × ٥٠ سم تؤدي إلى قبو صغير يتسع لشخص أو شخصين في وضع الجلوس على الركبتين. ويعلو هذا القبو من خارج المقبرة السلم الذي يؤدي إلى المستوى العلوي من الكنيسة وسطحها ودرجاته من الحجر الرملي والآجر وجميع جدران المقبرة مغطاة بطبقة من الملاط مرسوم عليها خمسة صلبان السابق ذكرها، تتشابه مع الموجودة في الدير الأبيض بسوهاج وبعض أديرة وادي النطرون.

ويعتبر هذا المكان من أهم المكتشفات؛ حيث يعتقد أنه مأوى لأحد النساك المتوحدين. كما أنه يتشابه مع منسك كوم نمرود شمال غرب سمالوط ومنسك آخر ضمن آثار أبي مينا بمريوط؛ من حيث التخطيط؛ حيث يحتوي على حجرتين؛ الأولى متسعة، وتستخدم للعمل اليدوي والاستقبال، والثانية للصلاة والعبادة والنوم. وعليه يمكننا الترجيح بأن هذا المنسك من القرن السادس للميلاد، وأن آخر تجديد وترميم حدث لهذا المنسك في القرن الثامن للميلاد؛ حيث إن الخمسة صلبان منفذة باللون البنفسجي الذي يؤرخ في تصاوير النوبة المسيحية بأوائل القرن الثامن حتى منتصف التاسع الميلادي.

وبشكل عام، فإن ما أدخله وأضافه مستخدم هذه المقبرة؛ إنما كان ليتناسب مع الغرض الديني؛ حيث يمكن اعتبار الفتحة المعقودة في الجدار الشرقي تمثل الشرقية في الكنيسة.

ولعل هذا المنسك هو النواة الأولى لدير قبة الهواء، ثم تطور ليكون الكنيسة الأولى والرئيسية لهذا الدير، ثم امتد الدير شمالاً وجنوبًا وحتى سفح الجبل من أسفل، ثم أعلى الجبل وحتى قبة الهواء.

٢) المبنى الكنسي

كان لطبيعة المكان والجبل المقام عليه الدير أكبر الأثر في توزيع أقسامه وعناصره المعمارية المختلفة، فنجد مباني الدير موزعه على مستويات مختلفة من سطح الجبل وحتى قمته عند قبة الهواء ونجد عندها الجزء الرئيسي المخصص لإقامة رؤساء الدير والرهبان. ومازالت بقايا جدران هذا الجزء موجودة من الطوب اللبن. وقد قام بدراستها ونشرها العالم الألماني بيتر جروسمان عام (١٩٨٥م) .أما المبنى الكنسي المكتشف خلال الحفائر فأبعاده حوالي ١٧,٥طولاً × ١٦م عرضًا مما ينبئ بضخامته. والتخطيط العام للمبنى الكنسي ومن خلال الأقبية والدعامات المكتشفة يتضح أنه كان يتبع أحد أنماط تخطيط الكنائس في النوبة، وهو نمط القبة المركزية التي تعلو عن قبوين برميلين وأقبية متقاطعة في الأطراف. والجدير بالذكر وجود كتل انهيار المبنى في طبقات مختلفة كدليل وبرهان على أن هذا الانهيار كان نتيجة لهجر الدير لفترات طويلة ولعوامل التعرية وليس نتيجة اعتداء خارجي أو تخريب وتدمير متعمد.

كما يؤكد هذا الرأي النصوص والمخربشات باللغة العربية للحجاج المسلمين الذين مروا بالدير وكذلك المخربشات المسيحية المتقاربة زمنيًا مع الأولى وينطبق هذا القول أيضًا على المستوى العلوي من الدير، ونعني به القسم المخصص لإقامة رؤساء الدير والرهبان.

ثانيًا: التصاوير الجدارية بالدير

١) الفرسك الجاف

المجموعة الأولى: تحت القبو البرميلي الشرقي وهو الذي يعلوه قبو برميلي آخر صغير شرق السلم، ويمتد من الشمال إلى الجنوب من القبو المتقاطع الشمالي حتى الحنية الموجودة في الجدار الغربي للكنيسة فوجدت تصويرة جدارية منفذة بالسيمي فرسكو تمثل ستة أشخاص واقفين، يرتدي الأول والثاني والخامس منهم ملابس بيضاء، والثالث والرابع والسادس ملابس باللون البني. وتتراوح الألوان ما بين الأصفر والبني والأحمر والأبيض بدرجات مختلفة، وحول رأس الشخصية الأولى الواقفة جهة الشمال وعلى يمين الناظر هالة مستديرة وملابسه مميزة وفضفاضة ووضع يديه مختلف عن الباقين، فهي تبدو كمن يعظ وبه تشويه شديد محل الوجه اختفت معه كل الملامح، ولكن يمكننا القول إن التصويرة ربما كانت للسيد المسيح أو أحد القديسين. أما الأشخاص الخمسة على يمين التصويرة السابقة فيتفقون في نوع الملبس وإن اختلفت ألوانه ويتفقون في وضع الأيدي وهي توحي بالتسليم والتبجيل للشخص صاحب الهالة المستديرة. كما أنها أشبه ما تكون بوضع تلقي العلم والوعظ ووقوف المتعلم بين يدي معلمه.

وقد نوع الفنان في الوجوه؛ فبعضها أصحاب لحًى وشوارب وأخرى بدون، وهيئات الرءوس والشعر مختلفة. أما أهم ما يميز هذه التصاوير الخمس هو وجود مستطيل حول رأس كلٍّ منهم ووجود خلفية صفراء. (لوحتا ٤، ٥)

٢) الكتابات الجدارية والمخربشات

يمكن القول إنه لا يوجد جدار أو قبة أو دعامة أو حتى بطون العقود إلا وعليها كتابة سواء بالمداد الأحمر بدرجات مختلفة أو بالحفر الغائر «مخربشات» مع ثراء وتنوع لغات وموضوعات الكتابات، فسنجد نصوصًا باللغة العربية والقبطية واليونانية، بعضها نصوص دينية وصلوات وزوار للدير من المسيحيين أو الحجاج المسلمين الذين مروا بهذا المكان في طريقهم لأداء فريضة الحج كما هو الحال بدير الأنبا سمعان. وسنأخذ من كل مجموعة أهم نماذجها وأكثرها اكتمالاً. (لوحات ٦-٩)

ثالثًا: الدراسات والفحوص لطبقات التصوير

١) الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة من الحجر الرملي

من التقنيات الحديثة والهامة التي استخدمت على نطاق واسع في ترميم الآثار والتي لا غنى عنها مستقبلاً. وقد تم الاستعانة به لدراسة مورفولوجية العينة والتركيب المعدني والنسيجي الدقيق للعينة، ولدراسة القطاعات الإستراتوجرافية للتعرف على التتابع الطبقي لطبقات الشيد والتصوير والألوان المختلفة.

عينـة الحجـر الرملي

اتضح من الفحص أن الحجر الرملي يتكون من حبيبات الكوارتز غير تامة الاستدارة والشكل الزاوي مما يشير إلى أن الحبيبات انتقلت لمسافات غير طويلة، والحبيبات غير متجانسة يتراوح حجمها ما بين الدقيق والمتوسط وهو ما يسمى بالفرز الرديء مما يضعف من بنية الحجر الرملي ويعمل على زيادة نسبة المسام والفراغات والتفكك الحبيبي. كما أظهر الفحص وجود معدني الكاولينيت والميكروكلين الناشئين عن تحول الفلسبارات والميكا لمعادن الطفلة والتي ترسبت في مسام وفراغات الحجر الرملي وهي المادة الرابطة فضلاً عن أكاسيد الحديد مكونًا في النهاية حجرًا رمليًّا طينيًّا، أو كاولينيًّا. (لوحات ١٠، ١١، ١٢، ١٣)

٢) الدراسة البتروجرافية بالميكروسكوب المستقطب

تم الاستعانة بالميكروسكوب المستقطب في التعرف على المكونات والمواد الرابطة للعينة الأثرية عن طريق عمل قطاعات دقيقة،[١] لعينات من الحجر الرملي النوبي بدير قبة الهوا بأسوان لدراسة المعادن المكونة المخلفة للعينة ومدى تلفها، هذا وقد تم تجهيز مجموعة من القطاعات الصخرية للحجر الرملي بدير قبة الهوا بأسوان.

عينة حجر رملي «حامل التصوير»

من خلال فحص قطاعات الحجر الرملي اتضح أن العينة تتكون من حبيبات الكوارتز غير تامة الاستدارة مما يدل على انتقال الحبيبات لمسافات غير طويلة، وهو من النوع رديء الفرز، لذا الحبيبات غير متجانسة، وبالتالي زيادة نسبة المسام والفراغات التي مُلئت بالمعادن الطينية

---

١) Ch.L. Reedy, 'Thin-Section Petrography in Studies of Cultural Materials', *JAIC*, No. 2, vol. 33 (1994), 115–129.

المتحولة عن الفلسبارات؛ حيث إن منطقة أسوان غنية جدًّا بالجرانيت، والذي يتحول لمعادن الطفلة نتيجة لعمليات التجوية الكيميائية والميكانيكية الطينية، فضلاً عن أكاسيد الحديد كمادة رابطة. (لوحتا ١٤، ١٥)

رابعًا: الفحص الإستراتوجرافي لطبقات الشيد بدير قبة الهواء

تمت دراسة تتابع طبقات الشيد والتصوير وسمكها؛ حيث تعددت طبقات الشيد والتصوير في العصر القبطي، وهو ما يعرف بـ Over painting بواسطة SEM. ويمكن قياس سمك طبقات الشيد والتصوير المتعددة عن طريق برنامج بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح.

ومن خلال الفحص بواسطة SEM للتركيب الإستراتوجرافي لعينة أثرية اتضح أنها تتكون من جدار أو حامل من الحجر الرملي النوبي.

وهذه الطبقات هي:

- طبقة أولى من شيد الطين الخشن «طمي» لملء الفراغات وتغطية عيوب الحجر الرملي المكون للحامل.
- طبقة ثانية من الشيد الخشن.
- طبقة تصوير ثالثة من الشيد الناعم: من خلال التحليل بحيود الأشعة السينية XRD اتضح أن العينة تتكون من (الكوارتز والتريدميت أبيض التيتانيوم والكالسيت) ربما نفذت عليها تصاوير قبطية في فترات زمنية سابقة.
- طبقة رابعة من الشيد الخشن.
- طبقة تصوير خامسة من الشيد الناعم.
- المواد الملونة. (لوحات ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢)، (شكل ٢)

خامسًا: دراسة الحامل وطبقات الشيد والألوان والوسيط اللوني ونواتج التلف بدير القبة الهوا بأسوان بواسطة XRD

١) حامل التصوير من الحجر الرملي

بدراسة نمط حيود الأشعة السينية لحامل التصوير بدير قبة الهوا بأسوان اتضح أنه يتكون من الكوارتز مع وجود الكاولينيت $NaAlSi_2O_5(OH)_4$ كمكون ثانوي مع وجود نسبة

من الميكروكلين $KAlSi_3O_8$ كشائبة، ووجود الكاولينيت والميكروكلين الناشئين عن تحول الفلسبارات في الحجر الرملي.

٢) طبقات الشيد

من تحليل طبقات الشيد المتعددة بدير قبة الهوا بأسوان بنمط حيود الأشعة السينية اتضح الآتي:

- طبقة أولى من الشيد الخشن: أظهرت التحاليل بحيود الأشعة السينية أن المركب الرئيسي للعينة هو الكوارتز المتواجد بنسبة كبيرة بنسبة ٨٣,٧٥٪ ويتواجد الميكروكلين بنسبة ٥,٦١٪ والإيلليت بنسبة ٤,٤٣٪ والكالسيت بنسبة ٣,٧٦٪ كمكونات ثانوية Minor أما الكاولينيت يتواجد بنسبة ضئيلة بنسبة ٢,٤٢٪. والغرض من هذه الطبقة استخدامها كمادة مالئة Filling؛ لتغطية كسر الحجر الرملي الذي استخدم كحامل للطبقات التحضيرية.
- طبقة ثانية من الشيد الخشن: بدراسة نمط حيود الأشعة السينية اتضح أن المكون الأساسي هو الكوارتز بنسبة ٩٣,٥٪ ومعدن الإنهيدريت Anhydrite $CaSO_4$ كمكون ثانوي بنسبة ٢,٣٪ مع وجود الكاولينيت والإيلليت والأورثوكليز كشوائب بنسب على التوالي ١,٣٪ ، ١,١٪ ، ١,٥٪. ووجود الإنهيدريت يدل على حالة الجفاف التي تعرضت لها طبقة الشيد؛ بفعل ارتفاع درجة الحرارة على المدار الموسمي والمناخي.
- طبقة ثالثة من الشيد الناعم: يبين نمط حيود الأشعة السينية أن المكون الأساسي للعينة من الكوارتز بنسبة ٨٧,٨٪ والتريدميت Tridymite SiO_2 بنسبة ٩,٧٥٪ كمكون ثانوي، بينما يتواجد الكالسيت كشائبة بنسبة ٢,٣٧٪.
- طبقة رابعة من الشيد الخشن: بدراسة نمط حيود الأشعة السينية للعينة اتضح أنها تتكون من الكوارتز كمكون أساسي بنسبة ٨٨,١٨٪ ومعدن الإيلليت بنسبة ٢٪ والميكروكلين بنسبة ٦٪ بينما يتواجد معدنا الكالسيت والهيماتيت Hematite Fe_2O_3 بنسبة ٢,٤٦٪، ونسبة ١,٣٪ على التوالي.
- طبقة خامسة من الشيد الناعم: بدراسة نمط حيود الأشعة السينية اتضح أنها تتكون من الكوارتز المكون الأساسي بنسبة ٧٧,٥٧٪ والتريدميت وأكسيد التيتانيوم Titanium Oxide TiO_2 بنسبتين هما على التوالي ١٢٪، ٠,٧٧٪ بينما يتواجد معدن الكالسيت بنسبة ٨٪ ويوجد الهاليت بنسبة ١,٦ ٪ كشائبة.

٣) دراسة عينات من المواد الملونة Pigment samples

- مـادة ملونـة بيضـاء: أظهرت نتائج التحليل بحيود الأشعة السينية XRD أن العينة تتكون من الكوارتز المكون الأساسي بنسبة ٨١,٨٪، ومعدن التريدميت بنسبة ٩٪، أما معدن أكسيد التيتانيوم والكالسيت بنسب ٧,٦٢٪ و٢,١٩٪ على التوالي، مما يشير إلى أن اللون الأبيض خليط من أكسيد التيتانيوم والكالسيت.
- مـادة ملونـة حمـراء: بدراسة نمط حيود الأشعة السينية XRD اتضح أن المكون الأساسي هو أحمر الرصاص Lead oxide Pb_3O_4 بنسبة ٨٨,٣٣٪، أما التريدميت فيتواجد بنسبة ٨,٣٪ بينما يتواجد الكالسيت بنسبة ٣,٨٥٪ كمكونات ثانوية.
- مـادة ملونـة بني غامـق: بدراسة نمط حيود الأشعة السينية XRD اتضح أن العينة تتكون من مركبين رئيسيين؛ هما: الكوارتز وأحمر الرصاص بنسبة ٤٨,٦٪ لكلٍّ منهما مع وجود الكالسيت والماجنيتيت Magnetite Fe_3O_4 بنسبة ١,١,٦٪ على التوالي كمكونات ثانوية. نستنتج أن الفنان القبطي خلط أحمر الرصاص مع الماجنيتيت؛ للحصول على اللون البني الغامق.

سادسًا: التحليل بتفلـــور الأشعــــة السينيــــة XRF

من خلال تفلور الأشعة السينية XRF اتضح أن عينة من مادة ملونة بيضاء تتكون من الكوارتز المكون الأساسي بنسبة ٤٥,١٥٪، وتظهر كربونات الكالسيوم بنسبة ٢١,١٩٪ وخليط بثاني أكسيد التيتانيوم بنسبة ٢,٥٢٪؛ وذلك للحصول على أرضية التصوير. وتم استخدام أبيض التيتانيوم للحصول على المادة الملونة البيضاء أيضًا.

نجد أن الهيماتيت يظهر بنسبة ١٧,٢١٪، ويظهر أكسيد المنجنيز Manganosite MnO بنسبة ١,٦٢٪ وأحمر الرصاص Lead oxide PbO بنسبة ٠,١٦٪، وتتواجد سيليكات الألومونيوم Al_2O_3 وهي إحدى مكونات المعادن الطينية بنسبة ٩,١١٪.

سابعًا: التحليل بواسطة EDX

١) حامل التصوير من الحجر الرملي

من نتائج التحليل لحامل التصوير باستخدام محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة أظهر التحليل أن العينة تتكون من الكوارتز بنسبة ٦٣,١٣٪ والكالسيت بنسبة ١٨,٥٦٪ ونسبة من الشوائب.

٢) طبقة الشيد الناعم الأولى

يوضح محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة EDX للعينة العناصر الأساسية Si, Ca, Fe, Na, Al, K, S, Cl مما يدل على أن العينة تتكون من الكوارتز، وهو المكون الأساسي مع وجود الكالسيت كأرضية تصوير والهاليت كشائبة.

٣) أرضية التصوير الثانية

يوضح محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة EDX للعينة العناصر الأساسية للعينة، وهي Si, Al, Fe, K, Ti, Ca مما يدل على أن العينة تتكون من الكوارتز المكون الأساسي مع وجود بعض المعادن الطينية كالكاولينيت مع وجود أكسيد التيتانيوم وكربونات الكالسيوم، وهما يكوِّنان أرضية التصوير.

٤) طبقة الشيد الخشن

يوضح محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة EDX لعينة طبقة الشيد الخشن العناصر الأساسية المكونة وهي Si, Fe, Al, Ca, Mg, K, P. وتشير هذه العناصر أن مكونات العينة هي الكوارتز المكون الرئيسي والميكروكلين والهيماتيت كمادة رابطة مع وجود نسبة من كربونات الكالسيوم، مما يؤكد النتائج التي تم الحصول عليها من نمط حيود الأشعة السينية.

٥) مادة ملونة بيضاء

يوضح محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة EDX للعينة العناصر الأساسية المكونة وهي Si, Al, Fe, Ca, Ti، مما يوضح أن العينة تتكون من الكوارتز وهو المكون الأساسي مع وجود بعض المعادن الطينية والهيماتيت بينما المادة الملونة البيضاء هي خليط من كربونات الكالسيوم وأبيض التيتانيوم.

٦) مـادة ملونـة بنيـة

يوضح محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة EDX للعينة العناصر الأساسية للعينة؛ وهي Si, Al, Fe, Ca, S, K, Ti مما يدل على أن المكون الأساسي للعينة هو الكوارتز مع وجود الكاولينيت ومعدن الكالسيت وأبيض التيتانيوم المكون لأرضية التصوير والماجنيتيت Fe_3O_4 المادة الملونة البنية.

٧) مـادة ملونـة حمـراء

يوضح محلل الأشعة السينية بالطاقة المشتتة EDX للعينة العناصر والأساسية للعينة هي Si, Fe, Al, Ca، مما يوضح أن العينة تتكون من الكوارتز المكون الأساسي والهيماتيت المادة الملونة الحمراء مع وجود الكالسيت وهو المكون لأرضية التصوير.

ثامنًا: التحليل بمطياف الرامان Raman Spectrometry Analysis

من الطرق غير المتلفة NDT وغاية في الحساسية، وتم الاستعانة بها في دراسة المواد الملونة الأثرية للرسوم الجدارية القبطية.

١) مادة ملونة حمراء

بدراسة الأطوال الموجية لانعكاسات مطياف الرمان المقارنة بعينة مرجعية اتضح أن العينة عبارة عن أحمر الرصاص Red lead Pb_3O_4، وذلك عند الأطوال الموجية لانعكاسات الرامان: 480 cm^{-1} انعكاس ضعيف جدًّا، 304 cm^{-1} انعكاس ضعيف. كما يتواجد الهيماتيت مختلطًا بالمعادن الطينية Red Ochre (Fe_2O_3+Clay+Silica) عند الأطول الموجية 220 cm^{-1} انعكاس قوي جدًّا 411 cm^{-1} انعكاس متوسط.

٢) مادة ملونة صفراء

بدراسة الأطوال الموجية لانعكاسات مطياف الرامان المقارنة بعينة مرجعية اتضح أن العينة عبارة عن الجيوثيت Goethite FeO(OH)؛ وذلك عند الأطوال الموجية لانعكاسات الرامان: 260 cm^{-1} انعكاس ضعيف، 410 cm^{-1} انعكاس متوسط، 1016 cm^{-1} انعكاس قوي.

تاسعًا: التحليل بالأشعة تحت الحمراء Infrared (IR) للتعرف على الوسيط اللوني الرابط للمواد الملونة بدير قبة الهوا بأسوان

المادة الملونة الحمراء

بمقارنة مناطق الامتصاص لعينة مادة ملونة حمراء، اتضح أن العينة تتطابق مع مناطق الامتصاص للعينة القياسية من الصمغ العربي، ولقد تطابقت النتائج مع تحليل IR.

عاشرًا: دراسة الخصائص الفيزيائية والميكانيكية لعينات الحجر الرملي

١) الخصائص الفيزيائية

- الكثافة الكلية: تم تعيين خصائص عينات الحجر الرملي لدير قبة الهوا بأسوان من نفس الموقع طبقًا للمواصفات الأمريكية ASTM(٢)، واتضح أن متوسط الكثافة الكلية (١,٦٤ جم/ سم٣).
- المسامية الظاهرية: سجلت المسامية الظاهرية للعينات متوسطًا قدره (١٨,٦٪).
- امتصاص الماء: سجل امتصاص الماء للعينات متوسطًا قدره (١١,٢ ٪).

٢) تعيين الخواص الميكانيكية

- المقاومة للانضغاط Compressive strength: سجلت العينة متوسط المقاومة للانضغاط الجاف قدره (١٠٢,٣ كجم/ سم٢). كما توضح تلك الخاصية مدى مقاومة العينة لتأثير الرطوبة وقد أوضحت نتائج هذا الاختيار متوسطًا قدره (٥٨,٨٤ كجم/سم٢). (جدول ١)

(جدول ١) يوضح الخواص الفيزيائية والميكانيكية

الخواص الفيزيائية		
الكثافة الكلية Bulk Density gm/cm³	المسامية الظاهرية % Apparent Porosity	امتصاص الماء % Water Absorption
١,٦٤ جم/ سم٣	١٨,٦٪	١١,٢٪
تعيين الخواص الميكانيكية		
المقاومة للانضغاط الجاف Dry Compressive Strength	المقاومة للانضغاط المبتل Wet Compressive	
١٠٢,٣ كجم/ سم٢	٥٨,٨٤ كجم/ سم٢	

---

٢) *Annual Book of ASTM Standards*, Part 17.

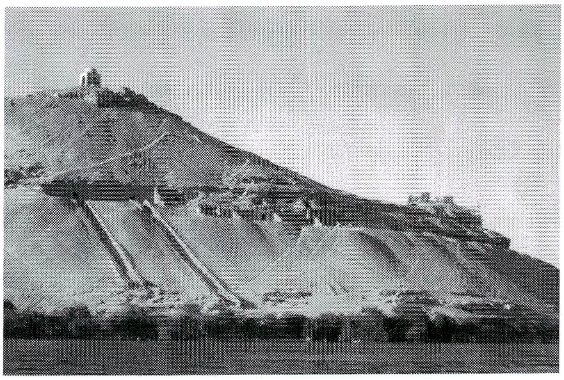
النتائج

من خلال الدراسة الإستراتوجرافية للعينات الأثرية نستنتج أن الفنان القبطي نوَّع وعدَّد في استخدام الطبقات التحضيرية، وفي طبقات التصوير وهو ما يعرف بالتصوير المتعدد الطبقات Over painting وهي ظاهرة شائعة في الرسوم الجدارية القبطية في صعيد مصر كدير قبة الهوا بأسوان، ودير الأنبا هدر بأسوان.

كما لاحظ الباحث من خلال الدراسات للأديرة القبطية بصعيد مصر وجود طبقة لونية تحضيرية (درجة من درجات اللون الأصفر) استخدمها الفنان القبطي في دير الأنبا هدرا بأسوان، قد يكون الغرض منها الحصول على درجة لونية معينة لموضوع التصوير.

كما استخدم الفنان القبطي العديد من المواد الملونة في الأديرة الأثرية بصعيد مصر، ويفتح دير قبة الهوا بأسوان الباب أمام الباحثين لدراسة موضوعات التصوير المنفذة فيه، فبعضها غير معروف في موضوعات الفن القبطي سواء في النوبة أو مصر عمومًا.

كما نستنتج أن الوسيط اللوني الرابط هو الصمغ العربي الذي تأكد من خلال IR, FTIR مما يدل على أن الفنان القبطي استخدم وسيطًا لونيًا في تنفيذ أعمال الرسوم الجدارية القبطية بصعيد مصر مع أسلوب الفرسك على خلاف الشائع عن عدم استخدام وسيط لوني مع أسلوب الفرسك. وبالتالي يمكن إطلاق اسم Semi-Fresco على التكنيك الثالث للرسوم الجدارية غير أسلوب التمبرا وأسلوب الفرسك؛ وهو أسلوب الفرسك الجاف Semi-Fresco الذي يجمع بين تكنيك التمبرا وتكنيك الفرسك الذي أكدته الدراسة من خلال التحاليل بواسطة FTIR. وهذا الأسلوب أثبته الباحث من خلال الفحوص والتحاليل.



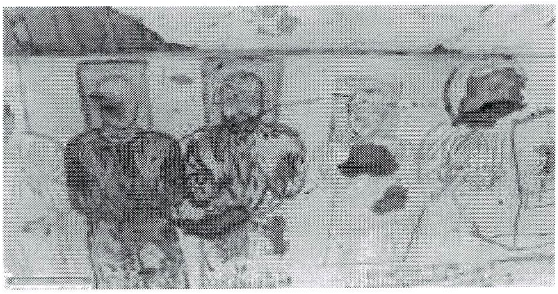
لوحة ١ قبة «أبو الهواء» أعلى مقابر النبلاء بأسوان.

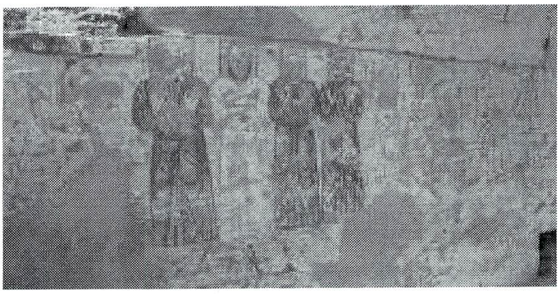


لوحة ٢ دير قبة الهواء في أسوان.

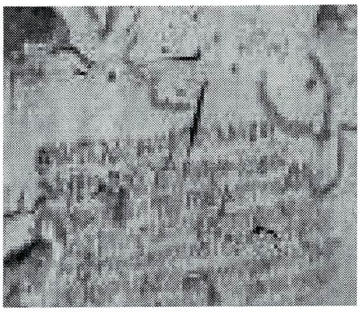


لوحة ٣ منظر للتصاوير الجدارية المكتشفة عام ١٩٩٨ في دير قبة الهواء في أسوان.





لوحتا ٤، ٥ توضحان موضوع التصويرة وهو غير معروف في موضوعات الفن القبطي سواء في النوبة أو مصر عمومًا في دير قبة الهواء في أسوان، ويظهر القديس الأول بهالة مختلفة.

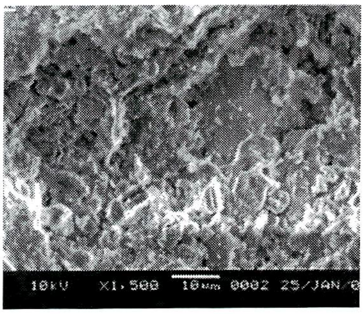




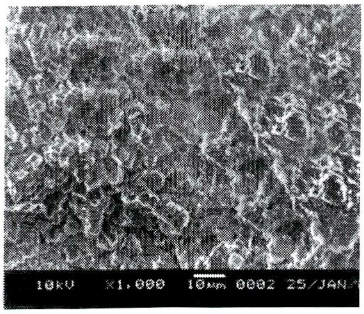




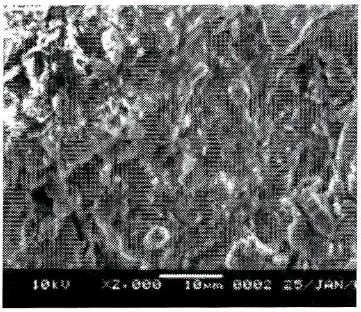
لوحات ٦-٩ توضح المخربشات بدير قبة الهواء بأسوان باللغة القبطية واللغة العربية. والنصوص القبطية قام برفعها وترجمتها الدكتور عاطف نجيب من متحف آثار أسوان.



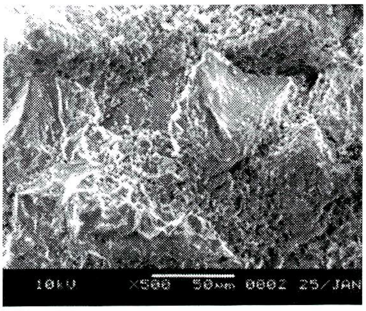
لوحة ١٠ SEM لعينة حجر رملي به حزم الكاولينيت المنتشرة مما يدل على أنه حجر رملي طفلي x١٠٠٠.



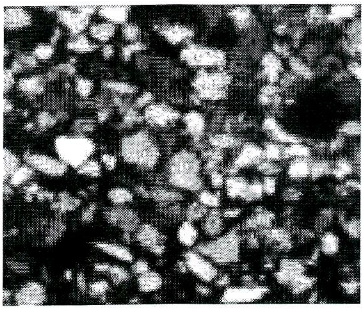
لوحة ١١ SEM لعينة حجر رملي وتظهر حبيبات الكوارتز مستديرة متآكلة مع وجود تكبير بعض الفجوات والتفكك الحبيبي تكبير x١٥٠٠.



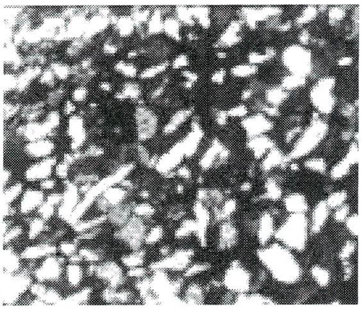
لوحة ١٢ SEM لعينة حجر رملي يغطي ملح الهاليت نسيج الحجر الرملي، ويلاحظ وجود حزم من الكاولينيت بقوة تكبير x٢٠٠٠.



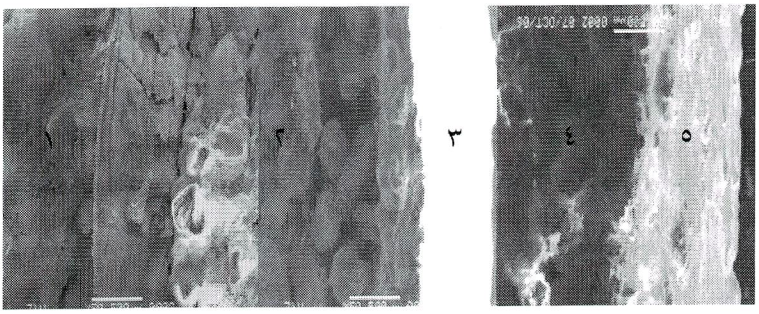
لوحة ١٣ SEM لعينة حجر رملي وتظهر حبيبات الكوارتز المزواة غير كاملة الاستدارة مع فقدان المادة الرابطة بقوة تكبير x٥٠٠.



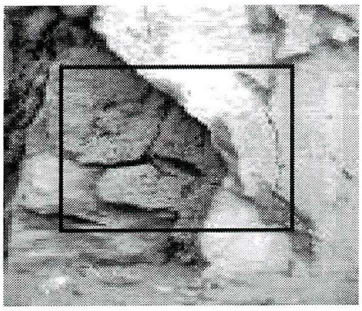
لوحة ١٤ قطاع دقيق Thin section لعينة من الحجر الرملي توضح حبيبات الكوارتز غير تامة الاستدارة مما يدل على تعرضها لعملية تجوية.



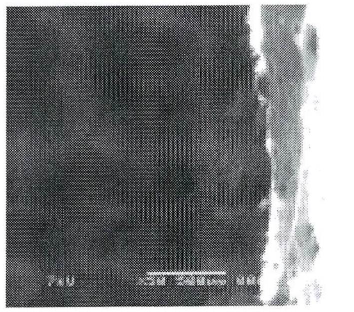
لوحة ١٥ قطاع دقيق Thin section لعينة من الحجر الرملي، توضح حبيبات الكوارتز المزواة مع وجود المعادن الطينية كمادة لاحمة.



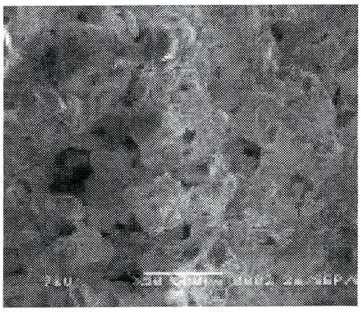
لوحة ١٦ بواسطة SEM توضح التركيب الإستراتوجرافي لدير قبة الهواء بأسوان بقوة تكبير x٥٠.



لوحة ١٧ توضح مكان العينة بدير قبة الهواء بأسوان للتركيب الإستراتوجرافي.



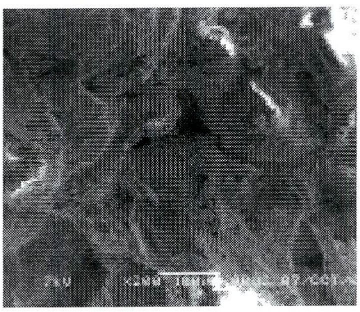
لوحة ١٨ SEM للطبقة الأولى من الشيد الخشن (الطمي) تكبير x٥٠.



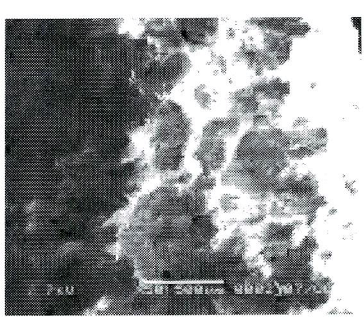
لوحة ١٩ SEM للطبقة الثانية من الخشن (الكوارتز والكاولينيت والكالسيت) تكبير x٥٠.



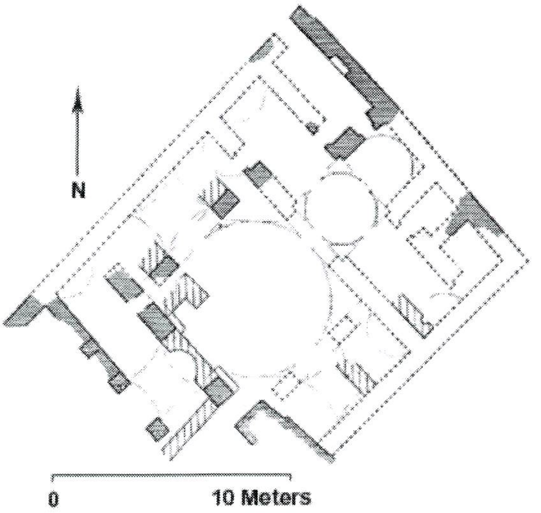
لوحة ٢٠ SEM للطبقة الثالثة من الشيد الناعم (الكالسيت) تكبير x٥٠.



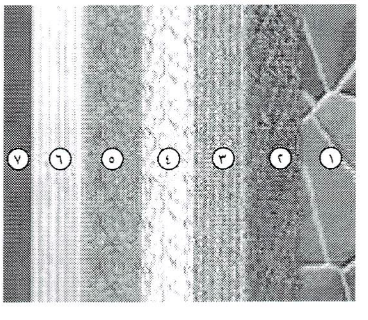
لوحة ٢١ SEM للطبقة الرابعة من الشيد الخشن (الكوارتز والكاولينيت والكالسيت) تكبير x٢٠٠.



لوحة ٢٢ SEM التفكك الحبيبي للطبقة الرابعة من الشيد الخشن (الكوارتز والكاولينيت والكالسيت) تكبير x٥٠.



شكل ١ يوضح تخيط دير قبة الهواء بأعلى مقابر الأمراء بأسوان.



شكل ٢ يوضح التركيب الطبقي الإستراتوجرافي لطبقات الشيد لعينة أثرية بدير قبة الهواء بأسوان.

الآثار القبطية الخشبية المُنفّذة بأسلوب الخرط: دراسة تاريخية وأثرية وفنية وتقنية

هاني حنا، إيريني سمير حكيم

مقدمة

عرفت مصر أسلوب خرط[١] الخشب منذ العصور الفرعونية، ولقد استُخدم خشب الخرط وزخارفه على مر العصور في إنتاج أشغال الخشب؛ حيث بدأ بخرط القوائم وأرجل الأثاث الخشبي، وبمرور الوقت تعدّدت الأنواع التنفيذية لخشب الخرط، وتنوّعت زخارفها وأشكالها بين خرط واسع وخرط دقيق متنوّع الأشكال والزخارف.

ولقد استُخدم خشب الخرط وزخارفه في تنفيذ العديد من الآثار القبطية الخشبية منذ دخول المسيحية مصر وبدايات العصر الإسلامي، تلك الأعمال التي تُعتبر امتدادًا لأعمال الخرط في العصور السابقة الفرعونية واليونانية والرومانية.

أولاً: خشب الخرط في مصر القديمة حتى دخول المسيحية مصر

١) خشب الخرط في مصر في العصور الفرعونية

يحتوي المتحف المصري بالقاهرة على بعض القطع من الأخشاب الأثرية تعود إلى عصر الدولة الحديثة؛ منها عدة قطع من الأسرة الثامنة عشرة (١٥٦٧ - ١٣٢٠ ق.م.)؛ مثل قائم مقعد ذكر عنه «ديفيز»[٢] أنه مخروط في مخرطة، وهو من خشب دقيق الحبيبات، ومشغول بدقة ومهارة (لوحة ١)، ورأس عصا يذكرها[٣] «ديفيز» على أنها قطعة من الخرط، ومقعد من مقبرة توت عنخ أمون (١٣٦١ - ١٣٥٢ ق.م.) له قوائم محلاة بحلقات تشبه الحلقات المصنوعة بالخرط.

---

١) الخَرْط لغويًا هو قشر الورق عن الشجر اجتذابًا بالكف، ويقال خَرَط الشجرة أي انتزع الورق واللحاء عنها انتزاعًا، وخرط العود أي تقشير العود، أما ما يسقط من بودرة الخشب مع الخرط فهو الخراطة.
ومن الجدير بالذكر أنه قد شاع إطلاق كلمة «أرابيسك Arabesque» على أعمال الخرط، وهي تسمية خاطئة؛ إذ إن كلمة أرابيسك تُطلق على الزخارف العربية المُورقة، وليس على أعمال الخرط.
انظر: هاني حنا عزيز، دراسة في علاج وصيانة الأخشاب الأثرية المُنفّذة بأسلوب الخرط مع تطبيقات عملية في هذا المجال (رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣)، ١.

٢) N. de G. Davies, *Five Theban Tombs* (London, 1913), 5, 6, Object No. 5, pl. XVII.

٣) Davies, *Five Theban Tombs*, 5, 6, Object No. 8, pl. XVII.

كما يوجد بمتحف الجامعة بلندن صندوق صغير من الواضح أنه مخروط، وهو يعود إلى الأسرة الثامنة عشرة، أو التاسعة عشرة (١٣٢٠ - ١٢٠٠ ق.م.).[٤]

٢) خشب الخرط في العصرين اليوناني والروماني

يذكر وينرايت[٥] أن المرء يرى في الآثار المصرية التي يرجع تاريخها إلى العصر اليوناني الروماني كميات كبيرة من الخشب المخروط، وهذه ظاهرة يتميّز بها هذا العصر عن العصر الفرعوني، ولقد عرض وينرايت كمثال لهذه الأخشاب مجموعة من قطع الخشب المخروطة من كوم أوشيم وجرزة. (لوحة ٢).

ولقد وجد رسم بمقبرة بتوزيروس[٦] بتونا الجبل (النصف الثاني من القرن الرابع - بداية القرن الثالث ق.م.) يوضّح المخرطة وعملية تشغيلها لخرط القطع الخشبية (لوحة ٣)، ففي يسار المنظر يوجد عاملان يجلسان على الأرض متواجهان، وبينهما أداة عبارة عن إطار يحتوي عمودين أفقيين متوازيين تنحني نهايتهما إلى أسفل، وبينهما عمود رأسي يربط بينهما. ويُلاحظ أن أحد العمودين الأفقيين ثابت والآخر متحرّك بما يسمح بالتحكّم في طول المسافة بينهما طبقًا لطول قطعة الخشب المُراد خرطها. ولما كانت المسافة المتروكة من العمود الرأسي أعلى العمود الأفقي العلوي أكبر بكثير من المسافة الموجودة من نفس العمود أسفل العمود الأفقي السفلي فإن حسين[٧] يعتقد أن العمود الأفقي العلوي هو الذي يتحرّك؛ إذ إن تحريكه في هذه الحالة يكون أسهل. وتوجد قطعة خشبية مُثبّتة بين القائمين الأفقيين بواسطة بروزين من المُحتمل أن كلاً منهما يدخل في تجويف في نهايتي قطعة الخشب العليا والسفلى. ويمسك العامل الجالس إلى اليمين بكلتا يديه حبلاً يلتف حول قطعة من الخشب؛ بحيث تتحرّك يداه حركة تبادلية جيئة وذهابًا عندما يجذب الحبل مما يُسبّب دوران قطعة الخشب، بينما يمسك العامل الثاني - الجالس إلى اليسار - الأزميل بكلتا يديه ويوجهه نحو قطعة الخشب؛ بحيث يحتك بها نصل الأزميل فيخرطها. ويعتقد حسين[٨] أن باقي المخرطة يختفي خلف العامل الذي يجذب الحبل، وأن هذا الجزء عبارة عن عمود رأسي آخر موازٍ للعمود الموجود مما يساعد على تثبيت المخرطة والتحكّم في الجسم الذي يتم خرطه.

٤) ألفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين (القاهرة، ١٩٤٥)، ٧١٦.
٥) G.A. Wainright, 'Turnery etc. from Kom Washim and Gerzah', *ASAE* XXV (Cairo, 1925), 112–119.
٦) M.G. Lefebvre, *Le tombeau du Petosiris*, part 1 (Le Caire, 1924), 56–58.
٧) حسين عبد العزيز حسين، دراسة للأثاث في مصر في العصر اليوناني الروماني (رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٠)، ٧١.
٨) حسين عبد العزيز حسين، دراسة للأثاث في مصر في العصر اليوناني الروماني، ٧٢.

وفي يمين المنظر يوجد عامل يجلس ممسكًا بأداة ويقوم بتشذيب قائم خشبي بعد أن تم خرطه على المخرطة.

كذلك فلقد عُثر على مناظر مُصوّرة للمخرطة على أحد جوانب تابوت عُثر عليه في أبي صير يعود إلى العصر اليوناني.[٩]

ومن أمثلة القطع الأثرية التي يُحتمل أنها مُنفّذة بالخرط اثنتان من المطارق (٣١ ق.م - ٣٩٥م) محفوظة بمتحف مكتبة الإسكندرية (لوحة ٤).

وفي العصر الروماني تطوّر شكل المخرطة التي ظهرت في منظر مقبرة بتوزيريس إلى نفس شكل المخرطة اليدوية الحديثة ونفس أسلوب عملها، فلقد عُثر على شاهد قبر بالقرب من مدينة فيلادلفيا في آسيا الصغرى يعود إلى العصر الروماني مُصوّر عليه قوس يلتف حول قائم في وضع أفقي بين قائمين في وضع رأس بنفس شكل المخرطة اليدوية الحديثة، وإن كانت هذه المخرطة خاصة فيما يبدو بخرط الحجر؛ لأنها مُصوّرة على شاهد قبر قاطع أحجار، إلا أن حسين[١٠] لا يستبعد أن تكون المخرطة الخاصة بالخشب كانت على نفس الشكل.

وتختلف المخرطة اليونانية القديمة «المُصوّرة في مقبرة بتوزيريس» عن المخرطة الرومانية وعن المخرطة اليدوية الحديثة في جانبين أساسيين؛ هما:

- في المخرطة اليونانية تدار قطعة الخشب بواسطة حبل يحرّكه عامل مُخصّص له بينما يقوم عامل آخر بعملية الخرط، بينما تدار في المخرطة الحديثة بواسطة قوس يحرّكه الصانع (أو الخراط) والذي يمسك بالأزميل أيضًا، ويقوم بعملية الخرط بأكملها.
- في المخرطة اليونانية يُوضع الجسم المُراد خرطه في وضع رأسي، بينما يُوضع هذا الجسم في المخرطة الحديثة في وضع أفقي.[١١]

ولقد استُخدم الخرط في صناعة العديد من قطع الأثاث الروماني ذات القوائم من خشب الخرط كالأسرة والعروش والمقاعد وكذلك مقابض الأبواب والمطارق؛ حيث تعدّدت أشكال

---

٩) محمد راشد حماد عيسى، أشغال النجارة في مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية عصر الدولة الحديثة (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٤)، ٦٨.

١٠) حسين عبد العزيز حسين، دراسة للأثاث في مصر في العصر اليوناني الروماني، ٧١.

١١) F.M. Feldhaus, *Die Technik der Vorzeit, der Geschichtlichen Zeit, und der Naturvolker* (Berlin, 1914), Leipzig, col. 212.

الخرط ما بين الكرات والحلقات والناقوس وغيرها.[١٢] ولقد عرض بتري[١٣] بعض القوائم الخشبية للمقاعد والأرائك والأسِرة من العصر الروماني من Rifeh (لوحة ٥).

ومن أمثلة القطع الأثرية المُنفذة بالخرط قطعة خشبية من المحتمل أنها مقبض باب (٣١ ق.م. - ٣٩٥م) محفوظة بمتحف مكتبة الإسكندرية (لوحة ٦).

٣) متى عرف المصريون المخرطة؟

لقد أثار السؤال عن متى عرف المصريون المخرطة جدلاً بين العلماء؛ إذ اختلفت آراؤهم في هذا الصدد.

ففي رأي ديفيز،[١٤] أن مصر قد عرفت المخرطة منذ الدولة الحديثة، وذلك بدليل وجود قطع الخرط السابق ذكرها من عصر الدولة الحديثة، ومنها قائم المقعد السابق ذكره (لوحة ١) والذي يرى دافيز أنه قد خُرط بمخرطة؛ إذ يوجد ثقب محوري في أسفله استُخدم لتثبيته في المخرطة.

ويرى وينرايت،[١٥] أن المخرطة والخرط بالمعنى المفهوم لهما لدينا لم يُستخدما في مصر قبل العصر اليوناني؛ إذ إن هناك تنوّعًا وتعدّدًا في قطع الخرط من العصر اليوناني، في حين أنه لا توجد قطع خرط كثيرة من الدولة الحديثة، وهو يرى أن القائم الذي استشهد به دافيز قد تم صنعه أولاً بالنحت أو البرد طوليًا، ثم استُكمل العمل باستخدام المبرد الخشن أو باستخدام قالب من الحجر الرملي؛ حيث تم تثبيت القائم من خلال الثقب المحوري الموجود أسفله ليدور من حوله قالب الحجر الرملي المُستخدم في نحته (وذلك بعكس الخرط؛ حيث تدور القطعة الخشبية بينما تكون أداة الخرط ثابتة). وبعد ذلك تم إكمال العمل وصقل القائم باستعمال الأزميل، والذي يُستعمل للعمل الدقيق. ويستشهد وينرايت على رأيه بوجود بعض الخدوش الخشنة السطحية القصيرة بالقرب من النهاية العليا للقائم والتي تأخذ اتجاهًا طوليًا وليس عرضيًا أي أنها نتجت عن النحت الطولي ومجموعة أخرى من الخدوش الخشنة والتي تأخذ اتجاهًا عرضيًا والتي نتجت عن النحت العرضي بعد تثبيت القائم، وذلك بخلاف سائر سطح القائم جيد الصقل والذي تم تنعيمه وصقله بالأزميل. كما يرى أن الأداة التي صُنع بها القائم المذكور تمثل المخرطة الأولية؛ إذ ثُبتت قطعة الخشب بين قائمين، بينما تحرّكت الأداة المُستخدمة في النحت؛ بحيث تدور حولها، بعد أن كان النحت يتم بدون تثبيت الجسم المراد نحته. وبعد ذلك

١٢) هاني حنا عزيز، دراسة في علاج وصيانة الأخشاب الأثرية المُنفذة بأسلوب الخرط، ٤.

١٣) W.M. Petrie, *Gizeh and Rifeh* (London, 1907), 30 & pl. XXXVII B.

١٤) Davies, *Five Theban Tombs*, 5, 6.

١٥) Wainright, *ASAE* XXV, 112–119.

تطورت الفكرة إلى استخدام القوس كقوة محرّكة لقطعة الخشب المراد خرطها، أي أنه قد تم تغيير الحركة من الأداة إلى الجسم المراد خرطه. ولقد كان استخدام القوس كقوة محرّكة معروفًا منذ القدم، وقد استُخدم في المثقاب ذي القوس.

ويذكر حسين[١٦] أن فكرة المخرطة هي نفسها فكرة المثقاب، إلا أن التطوّر الذي حدث بنقل فكرة استخدام القوس إلى المخرطة كان بطيئًا ولم يتم إلا بقدوم الإغريق؛ إذ إن الفكرة التي سيطرت على أسلوب الصناع المصريين هي النحت أو برد الخشب». ولم تتغيّر هذه الفكرة إلا بقدوم الإغريق؛ حيث انتشرت أعمال الخرط.

أما بتري[١٧] فإنه يرى أنه لم يكن هناك خرط بالمخرطة حتى في العصر الروماني، وإن الحلقات الموجودة على القوائم الخشبية للمقاعد مصنوعة يدويًا محاكية الخرط بالمخرطة.

ثانيًا: خشب الخرط في العصر القبطي وبدايات العصر الإسلامي

١) خشب الخرط في العصر القبطي، ميراث وتطوير

لقد ورث أقباط مصر أسرار صناعة الأخشاب»[١٨] ولعبوا دورًا عظيمًا في المحافظة على التقاليد الفنية والصناعية في مجال صناعة الأخشاب وغيرها من الفنون والصناعات التي كانت سائدة في مصر. ومن المُرجّح أن الأدوات والآلات المختلفة كالبلط والأزاميل والمثاقب وغيرها والتي استُخدمت في العصور القديمة قد استخدمها الأقباط؛ حيث طوّروها وحسّنوا من استخدامها؛ حيث أدى تطوّر هذه الأدوات على أيديهم إلى تطوّر فنون النجارة في مصر.[١٩]

ولقد استُخدم أسلوب الخرط بكفاءة في العصر القبطي؛[٢٠] حيث استُخدم في صناعة عدد من المقتنيات المخروطة والتي تتضمّن أجزاء أو حلايا وتفاصيل زخرفية مُنفّذة بالخرط؛ مثل البرامق والأعمدة وعقب الأبواب والقوائم، والأدوات الموسيقية، وأدوات الزينة، والأختام، والمغازل وغيرها. تلك الأعمال التي تُعتبر امتدادًا لأعمال الخرط في العصور السابقة الفرعونية واليونانية والرومانية. ومن المحتمل أن النهج القديم في خرط الخشب خلال العصر الروماني

١٦) حسين عبد العزيز حسين، دراسة للأثاث في مصر في العصر اليوناني الروماني، ٦٧، ٦٨.

١٧) W.M. Petrie, *Social Life in Ancient Egypt* (London, 1923), 153.

١٨) زكي محمد حسن، الفن الإسلامي في مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني (القاهرة، ١٩٩٤)، ٩٢.

١٩) محمد عبد الهادي، علاج وصيانة خمسة أمثلة متنوّعة من مجموعة الأخشاب من العصر الطولوني والعصر الفاطمي بالمتحف الإسلامي بكلية الآثار (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٠)، ١٣، ١٩.

٢٠) M.H. Rutschowscaya, 'Woodworks' in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2327.

والعصر القبطي قد استمر استخدامه خلال الفترات الأولى من العصر الإسلامي وحتى فترة الحكم الطولوني، والتي استُخدم فيها الخرط العرناسي الشبيه بخرط البرامق الدقيقة.

٢) أمثلة خشب الخرط في العصر القبطي وبدايات العصر الإسلامي

أ) البرامق والأعمدة والقوائم وغيرها

ويتضمّن ذلك البرامق والأعمدة والقوائم وعقب الأبواب والدعامات وغيرها، ومن أمثلتها أعمدة مذبح «كنيسة أبو سرجة» (القرن الرابع الميلادي)، المحفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة (لوحة ٧)، والذي يُعتبر أقدم مذبح من الخشب في مصر، وهو يرتكز على أعمدة كورنثية ذات أبدان مخروطة زُخرِفَت بقنوات حلزونية، وتعلوها تيجان مُحوّرة، وقد تبقت ثمان أعمدة من أعمدته الاثني عشر، ومجموعة من البرامق والأعمدة والدعامات المحفوظة بمتحف اللوفر بباريس منها عمود صغير ذو بدن مخروط وتاج مزخرف[٢١] (لوحة ٨).

ومن الأمثلة التي يُحتمل تنفيذها بالخرط العقب الأعلى لباب كنيسة القديسة بربارة (القرن الرابع - القرن الخامس الميلادي) (لوحة ٩)، وكذلك العقبان الأعلى والأسفل لباب صغير الحجم من دير باويط (القرن السادس - القرن الثامن الميلادي) (لوحة ١٠) المحفوظان بالمتحف القبطي بالقاهرة.

ب) الأدوات الموسيقية

وتتضمّن الصنوج أو الصنجات والمصفقات وغيرها؛ ومن أمثلة تلك الآلات:

- آلة موسيقية تشبه ثمرة الأناناس فهي شبه كروية أو أسطوانية وذات يد قصيرة (القرن السادس - القرن السابع الميلادي) محفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة (لوحة ١١)، تتكوّن من جزأين منطبقتين كلٌّ منهما مستدير من الخارج وبكلٍّ منهما من الداخل تجويف نصف كروي. وتذكر[٢٢] Rutschowscaya هذه الآلة على أنها نموذج من الصنوج أو الصاجات، وأنه يوجد مثيل لها بمتحف اللوفر بباريس، وأن تلك القطع تعود للقرن الثاني الميلادي. كما يوجد قطعتان شبيهتان بها محفوظتان بمتحف مكتبة الإسكندرية (لوحتا ١٢، ١٣).

---

٢١) Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2345.
٢٢) Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2333.

- آلة موسيقية شبيهة بالأقدام المصفقة، (القرن السابع - القرن الثامن الميلادي) بالمتحف القبطي بالقاهرة، تتكوّن من قطعتين من الخشب، بكلٍّ منهما من الداخل تجويف نصف كروي (لوحة ١٤).
- آلة موسيقية عبارة عن شخشيخة من الخشب (القرن السابع - القرن الثامن الميلادي) محفوظة بنفس المتحف، وهي ذات رأس أسطوانية ولها يد مستديرة (لوحة ١٥).
- آلة موسيقية من الخشب، (القرن السابع - القرن الثامن الميلادي) محفوظة بنفس المتحف (لوحة ١٦)، وهي تتكوّن من ثلاث قطع؛ إحداها كبيرة وتنتهي بمقبض صغير مخروط، والأخيرتان صغيرتان ترتبطان بالقطعة الكبيرة عن طريق الخيط، وعندما تُهز الآلة فإنها تُحدث صوتًا موسيقيًا.
- آلة موسيقية، (القرن السابع - القرن الثامن الميلادي) محفوظة أيضًا بالمتحف القبطي بالقاهرة، وهي تُستخدم كآلة موسيقية بالكنيسة، كما أنها من الألعاب الشعبية للأطفال، وهي تتكوّن من ثلاث قطع، إحداها كبيرة وتنتهي بمقبض صغير مخروط في شكل حلقات وغيرها، والأخيرتان صغيرتان ترتبطان بالقطعة الكبيرة عن طريق الخيط، وعندما تُهز الآلة فإنها تُحدث صوتًا موسيقيًا (لوحة ١٧).

ج) أدوات الزينة

من أمثلتها المكاحل، ومنها مكاحل وأدوات زينة متنوّعة محفوظة بمتحف اللوفر؛ مثل مكحلة كمثرية الشكل (القرن الرابع - القرن الخامس الميلادي) محفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة، يوجد في وسطها زخارف بارزة لرجل ذي لحية وشعر طويل، وكتاب وصليب مع زخارف نباتية وهندسية (لوحة ١٨)، ومكحلة طويلة (القرن الخامس الميلادي) محفوظة بنفس المتحف، تتكوّن من قارورة الكحل، وقد زُخرف بدنها بزخارف عديدة، ويخرج منها عصا التكحيل الرفيعة والتي تنتهي من أعلى بتشكيل مُحوّر لطائر (لوحة ١٩).

كما تذكر Rutschowscaya[٢٣] أن هناك صناديق لمساحيق التجميل، مخروطة ولها أغطية ذات عقد مركزية للتحكّم بها، وللصناديق حواف واسعة يوجد بها ثقوب تتقابل مع ثقوب في الأغطية.

٢٣) Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2336–2338.

د) الأختام

ويوجد أنواع عديدة من الأختام الدائرية، وذات الأيادي المخروطة، ومنها الأختام الشخصية والوظيفية كأختام البابوات والأساقفة وغيرهم، وأختام لختم القربان أو لختم فطير السيدة العذراء، وفطير الملاك (رئيس الملائكة ميخائيل) والذي يتم خبزه في مناسبة الاحتفال بأعيادهم.

ومن أمثلة الأختام ختم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس (لوحة ٢٠)، وأختام لصناعة القربان (القرن السابع الميلادي) محفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة[٢٤] (لوحة ٢١)، وختم مستدير مُسجّل عليه باللغة القبطية اسم القديس أبو باخوم (٣٠٠ - ٣٤٦م) محفوظ بمتحف الجامعة بلندن (لوحة ٢٢)، وختم مستدير (القرن الرابع - القرن الخامس الميلادي) محفوظ بمتحف مكتبة الإسكندرية (لوحة ٢٣)، وختم آخر بنفس المتحف (القرن الخامس- القرن السادس الميلادي) (لوحة ٢٤)، وختم مستدير للقربان أو لختم فطير الملاك (القرن السابع الميلادي) محفوظ بمتحف القديس مرقس بتورينو (لوحة ٢٥)، ومجموعة أختام مستديرة للقربان بدير الأنبا بولا (لوحة ٢٦).

هـ) المغازل

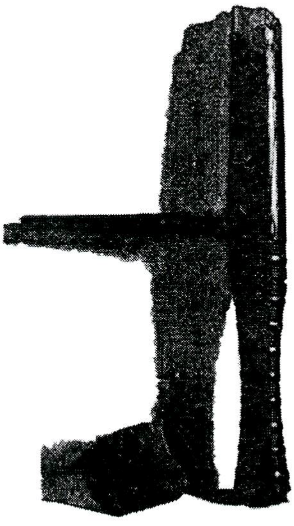
المغزل عبارة عن أداة خشبية طويلة تنتهي برأس دائرية؛ حيث يمسكها الصانع ويلفها لغزل ألياف الصوف إلى خيوط الصوف التي تُستخدم في صناعة المنسوجات. ومن أمثلة المغازل مغزل محفوظ بمتحف اللوفر بباريس (لوحة ٢٧)، ومغزل من الخشب محفوظ بمتحف طنطا (لوحة ٢٨)، وآخر محفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة (لوحة ٢٩).

و) أشغال أخرى

ومن أمثلتها إناء من المرجح أنه كان يُستخدم لحمل قارورة النبيذ المُستخدم في خدمة القداس، محفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة به زخارف من المحتمل أنها مُنفّذة بالخرط (لوحة ٣٠)، وتابوت أورليريوس كولوثوس من أنطينوبوليس، والذي يعود إلى القرن الخامس والمحفوظ في المتحف الملكي للفن والتاريخ في بروكسل، به أسافين وبرامق.[٢٥]

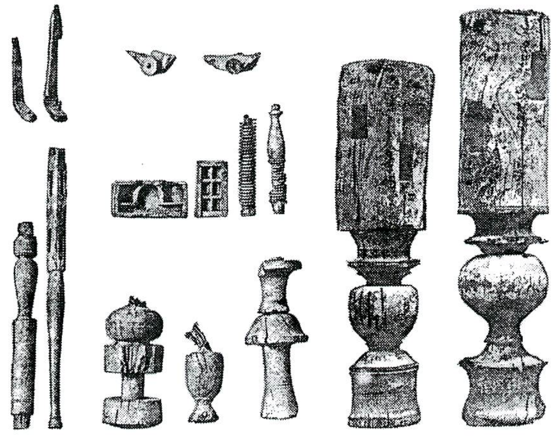
---

٢٤) Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2334–2336.
٢٥) Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2327.



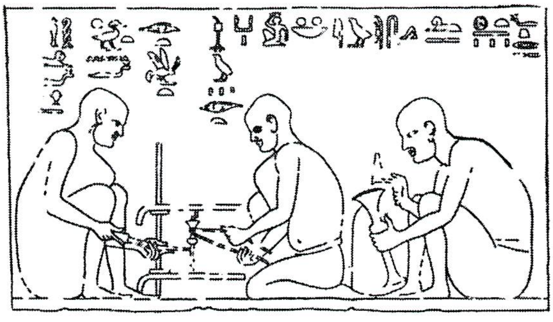
لوحة ١ قائم مقعد من الدولة الحديثة.

After: Davies, *Five Theban Tombs*, 5, 6. Object No. 5, pl. XVII.



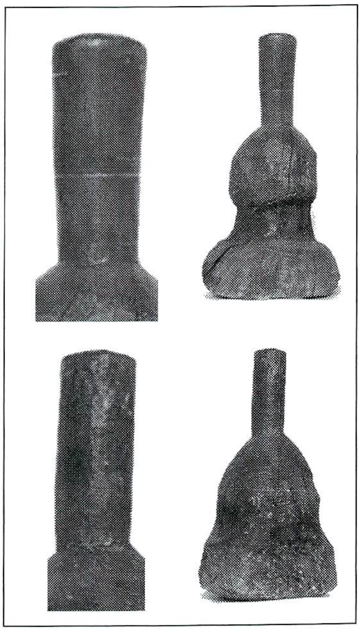
لوحة ٢ بعض قطع الخرط من العصر اليوناني كوم أوشيم وجرزة.

After: Wainright, *ASAE* XXV, pl. XXV.

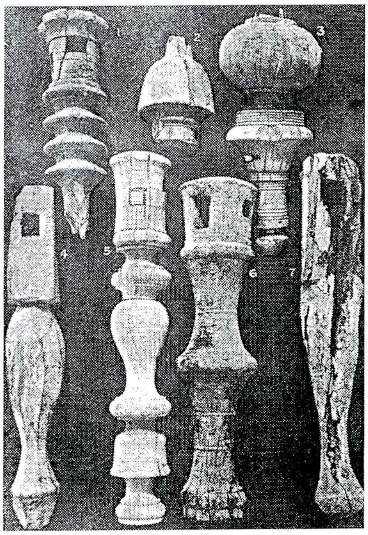


لوحة ٣ رسم بمقبرة بتوزيروس بتونا الجبل يوضّح المخرطة وعملية تشغيلها.

After: M.G. Lefebvre, *Le tombeau du Petosiris*, tome III, pl. X, Inscr No. 37.



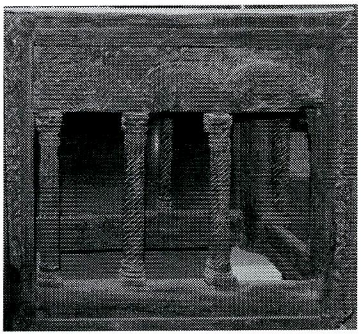
لوحة ٤ اثنتان من المطارق (٣٢٣ - ٣١ ق.م.) محفوظة بمتحف مكتبة الإسكندرية.

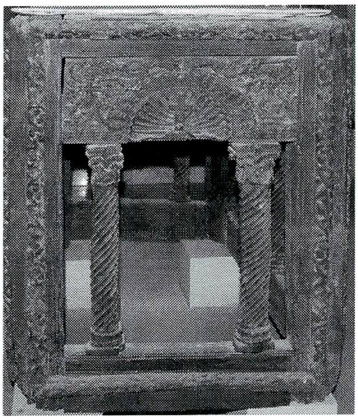


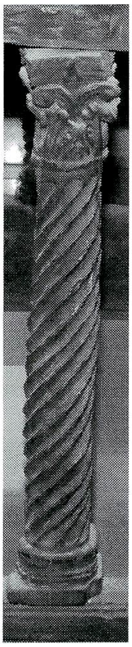
لوحة ٥ قوائم بعض المقاعد من Rifeh.
After: W.M. Petrie, *Gizeh and Rifeh*, 30 & pl. XXXVII B.



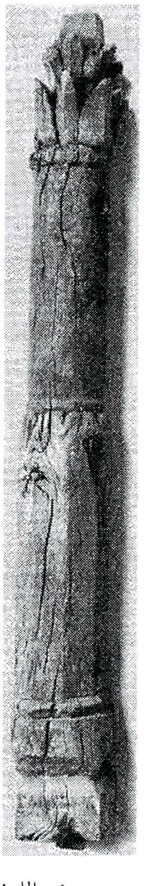
لوحة ٦ مقبض باب بمتحف مكتبة الإسكندرية.



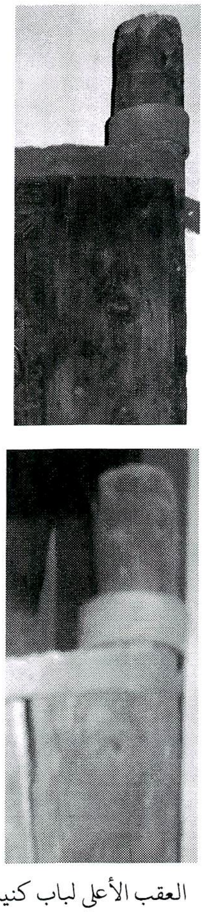




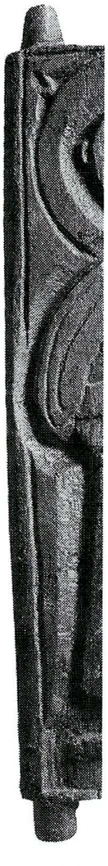
لوحة ٧ أعمدة مذبح كنيسة أبي سرجة (القرن الرابع الميلادي) بالمتحف القبطي بالقاهرة.



لوحة ٨ عمود بمتحف اللوفر.
After: Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2345.



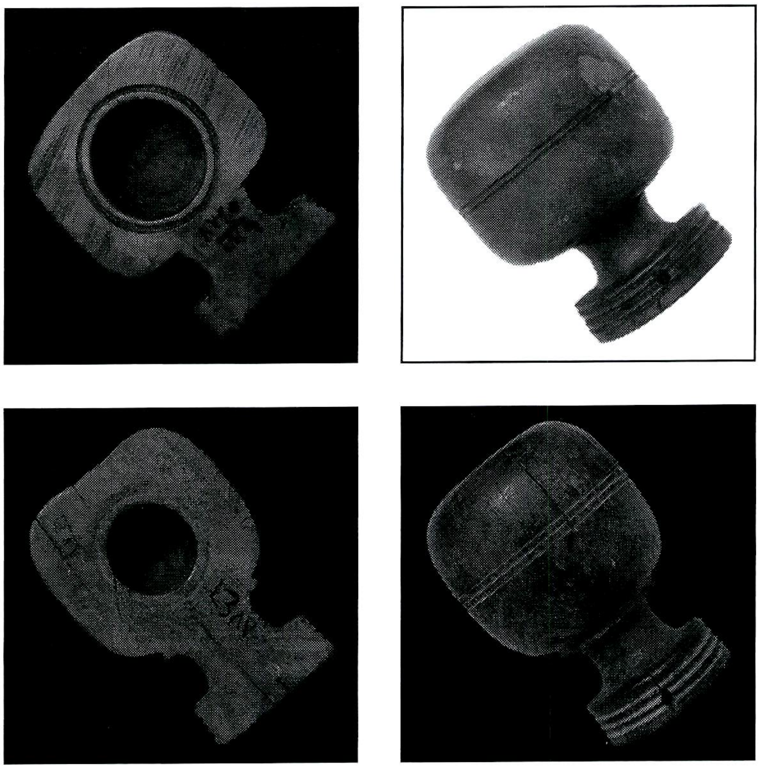
لوحة ٩ العقب الأعلى لباب كنيسة القديسة بربارة.



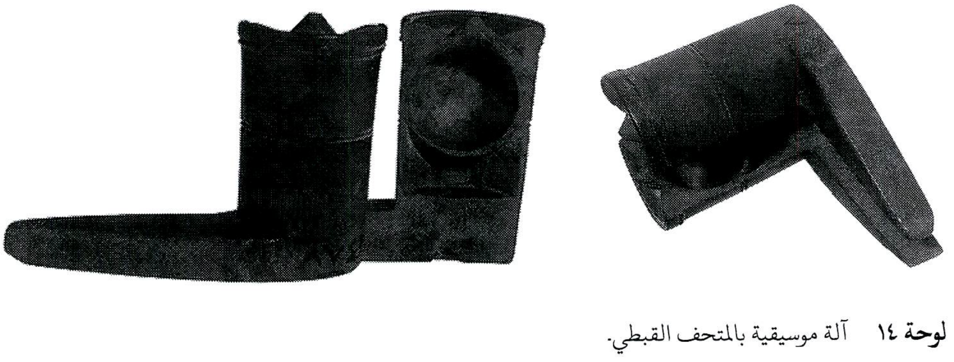
لوحة ١٠ عقبان لباب من دير باويط.



لوحة ١١ آلة موسيقية بالمتحف القبطي.



لوحتا ١٢، ١٣ آلات موسيقية بمتحف مكتبة الإسكندرية.



لوحة ١٤ آلة موسيقية بالمتحف القبطي.

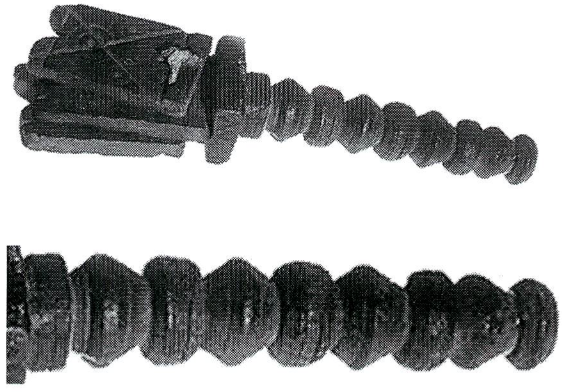


لوحة ١٥ آلة موسيقية بالمتحف القبطي.



لوحة ١٦ أداة موسيقية بالمتحف القبطي.

After: Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2334.



لوحة ١٧ آلة موسيقية بالمتحف القبطي.



لوحة ١٨ مكحلة بالمتحف القبطي.



لوحة ١٩ مكحلة بالمتحف القبطي.



لوحة ٢٠ ختم مستدير بمتحف اللوفر.



لوحة ٢١ أختام بالمتحف القبطي.



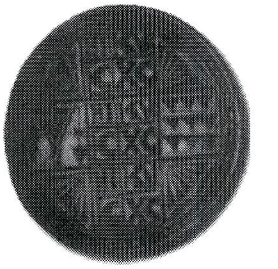
لوحة ٢٢ ختم مستدير عليه اسم أبو باخوم، بمتحف الجامعة بلندن.



لوحة ٢٣ ختم بمتحف مكتبة الإسكندرية.



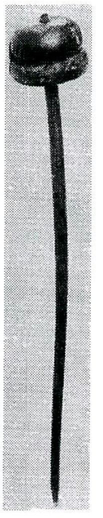
لوحة ٢٤ ختم بمتحف مكتبة الإسكندرية.



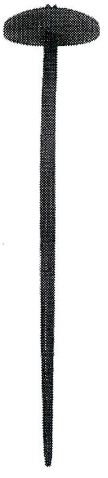
لوحة ٢٥ ختم بمتحف القديس مرقس بتورينو.



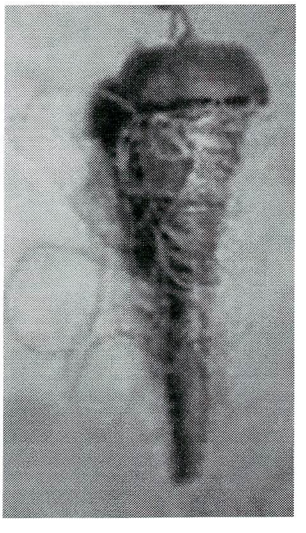
لوحة ٢٦ مجموعة أختام للقربان بدير الأنبا بولا.



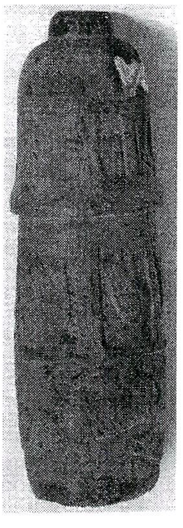
لوحة ٢٧ مغزل بمتحف اللوفر.
After: Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2336.



لوحة ٢٨ مغزل بمتحف طنطا.



لوحة ٢٩ مغزل بالمتحف القبطي.



لوحة ٣٠ إناء لقارورة نبيذ بالمتحف القبطي.
After: Rutschowscaya, in Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 7, 2330.

علاج وصيانة أيقونة مذهبة فوق حامل أساسي من الكتان منفذة بأسلوب التمبرا، متحف السويس القومي، مصر

عبد الرحمن محمد السروجي

مقدمة

تتميز الأيقونات بتنوع طرق التحضير فمنها ما رسم على حامل أساسي من الخشب مباشرة ودون أرضية تحضير، ومنها ما رسم فوق الحامل الخشبي بعد طلائه بأرضية التحضير، ومنها ما كُسِيَ الحامل الخشبي بطبقة من النسيج «الكتان» ثم بطبقة تحضير ثم طبقة الألوان، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون الحامل الكتاني هو الحامل الأساسي أما الحامل الخشبي فهو الحامل الثانوى مثل «الأيقونة محل الدراسة». وهناك أنواع كثيرة أخرى من الأيقونات المختلفة في طرق التحضير والإعداد؛ حيث منها ما رسم فوق خلفية ملونة ومنها ما رسم فوق خلفية مذهبة. وهذه الأخيرة أهم ما تميزت بها الأيقونات القبطية واليونانية؛ حيث برعوا في تزيين الخلفيات المذهبة بأشكال مختلفة من الزخارف المسيحية المميزة.

والهدف من وضع الحامل الكتاني فوق الحامل الخشبي هو حماية طبقة التحضير وطبقة الألوان من الانفصال عن الحامل الخشبي عند تعرض الأخير للتمرع أو انفصال العقد الخشبي عنه أو انفصال الألواح المكونة له عن بعضها؛ حيث غالبًا ما يتكون الحامل الخشبي من أكثر من لوح يتم تجميعها بعدة طرق مختلفة وخصوصًا في الأيقونات كبيرة الحجم.[١]

والأيقونة محل الدراسة تعرضت للكثير من عوامل التلف المختلفة؛ حيث يتضح ذلك من خلال ملاحظة مظاهر التلف الموجودة بها؛ مثل الشروخ «التمرع» للحامل الخشبي، والانفصال للأجزاء المضافة، والتشققات بأرضية التحضير وطبقة الألوان والاصفرار والإعتام لطبقة الورنيش، والترميم السابق الخاطئ سواء للخلفية المذهبة أو لطبقة الألوان.

١) سوزانا إسكالوفا، المشكلات الخاصة لصيانة الأيقونات في مصر (القاهرة، ١٩٩٢).

وقد تم اختيار الأيقونة للدراسة وذلك لأهميتها التاريخية ولوجود الحامل الكتاني؛ حيث إن هذا النوع غير موجود بكثرة وكذلك للخلفية المذهبة؛ حيث تعتبر نماذج جيدة للدراسة وكذلك لكثرة المشكلات الموجودة بها ولأهميتها داخل متحف السويس؛ حيث هي الأيقونة الوحيدة التي سوف يتم عرضها ضمن مجموعة الآثار المسيحية بالمتحف.

أولاً: الوصف الأثري للأيقونة محل الدراسة

- المكان: متحف السويس القومي
- الرقم بسجل المتحف: ٧١
- التاريخ: القرن السابع عشر – الثامن عشر
- الطول: ٥٧ سم العرض: ٣٦ سم السمك: ٢,٥ سم
- عدد الألواح: لوح واحد بالإضافة إلى وصلة صغيرة فى الجزء السفلي للأيقونة «عند قدم القديس» ارتفاع ٣ سم × عرض الأيقونة ٣٦ سم

١) الموضوع

صورة للقديس سمعان وهو جالس على كرسي ومتكئ على وسادة حمراء من خلفه، ويشير بيده اليمنى بعلامة البركة ويحمل في يده اليسرى مخطوطًا كناية عن كونه ناسخًا «نسخ سفرين من العهد الحديث»، وتحيط هاله القداسة حول رأسه وهي محفورة فوق الطبقة الجصية للأرضية المذهبة فى شكل دوائر وبداخلها ورود، والقديس يرتدي عباية بنية اللون ومن أسفلها جلباب لونه أزرق فاتح «سماوي». والأيقونة عليها كتابات باللغة اليونانية من اليمين اسم القديس سمعان، من اليسار علامة البداية والنهاية، ويحيط بأعلى الكرسي الجالس عليه القديس ملاك عن اليمين وآخر عن اليسار، والكرسي مزخرف ويوجد في أسفله رسم لنسرين واحد عند القدم اليسرى للقديس وآخر عند القدم اليمنى. ويتميز القديس بطرس من بين تلاميذ السيد المسيح بصلعته الأمامية الخفيفة المميزة له وبالشعر الأبيض، لذا دائمًا ما يرسم بهذه الهيئة وخصوصًا في رسومات عصر النهضة على الأيقونات واللوحات الزيتية.

والأيقونة مكونة من لوح واحد من الخشب ومضاف إليه وصلة صغيرة عرضية من أسفل «عند قدمي القديس» أضيفت على الأغلب لتطويل الحامل ٣ سم وتم تثبيتها باستخدام لاصق من الغراء ومسامير حديدية، هذا بالإضافة إلى وجود عارضتين خلفيتين؛ وذلك لمساعدة الحامل

على الثبات وعدم الالتفاف أو التقوس. والعارضتان مثبتتان باستخدام المسامير الحديدية مع لاصق من الغراء. والألوان منفذة بأسلوب التمبرا فوق أرضية مذهبة باستخدام الرقائق الذهبية، وبها ترميم سابق للأرضية المذهبة ولطبقة الألوان وبالشرخ «التمرع» والانفصال الموجود في الحامل الخشبي مع إعادة تلوين الإطار الخارجي لها بألوان حديثة.

٢) بطرس الرسول

بطرس الرسول أو القديس بطرس هو سمعان بن يوحنا الملقب بسمعان بطرس، وبالآرامية والعبرية شمعون، وبالإنجليزية Simon Peter، ومعنى اللقب بطرس هو الصخرة، وقد نال لقبه هذا من السيد المسيح بحسب رواية الكتاب المقدس. كان بطرس الرسول واحدًا من نخبة الرسل «اثني عشر رسولاً» الذين اختارهم السيد المسيح من بين أتباعه ولقبوا بالتلاميذ. وقد دونت بعض حياته في الكتاب المقدس «الأناجيل الأربعة وأعمال الرسل».

وبطرس أو بيتر هو الذي يعرف أيضًا بار يوحنا أو ابن يوحنا في الآرامية والعبرية، سمعان بطرس الذي يعني الصخرة، بيترا وبطرس «اليونانية : Κηφ□ς»، وكيفا (كيفا وسيفاس بالعبرية تعني أيضًا الصخرة) وسيفاس في الآرامية، والاسم الأصلي شمعون أو سمعان وفي اللغة العربية أخذ اسم بطرس الأكثر شعبية عند المسيحيين العرب. وكنيسة القديس بطرس الرئيسية على بحر الجليل «بحيرة طبريا» حيث الموقع التقليدي الذي يقال إن السيد المسيح ظهر فيه لتلاميذه بعد قيامته، وبحسب التقليد الكاثوليكي، وفي نفس الموقع أنشأ بطرس الولاية العليا على الكنيسة المسيحية.

ولد ونشأ بطرس في قرية بيت صيدا في الخليل بفلسطين، وعمل هناك صيادًا للسمك مع أخيه أندراوس قبل أن يدعوه السيد المسيح ليكون أحد أتباعه. وأصبح بعد ذلك قائدًا لبقية رسل المسيح كما أن الكنيسة الأولى أقرت بسلطته.

ويعترف أغلب المسيحيين بقداسة سمعان بطرس وبأنه أول باباوات روما بما في ذلك الكاثوليك الشرقيين. بينما تعتبره طوائف مسيحية أخرى بأنه أول أساقفة أنطاكية ومن ثم أصبح أسقف روما.ولكن لا يؤخذ هذا بأنه كان يملك سلطانًا أسقفيًا فعليًا على بقية الأسقفيات أو الأبرشيات في مختلف أنحاء العالم، ذلك بأن هذه الوظيفة أو المهمة تحددت خصائصها وطبيعتها في الكنيسة في فترة لاحقة لزمن هذا الرسول. وعلاوة على ذلك فإن الكثير من المسيحيين البروتستانت لا يستعملون لقب القديس في الحديث عنه ويكتفون بلقب

تلميذ أو رسول. وكان بطرس متحمّسًا للدفاع عن معلّمه السيد المسيح عندما أعلن يسوع عن كيفيّة وفاته، فقال له سمعان بطرس: إني مستعدّ أن أمضي معك إلى السجن وحتى إلى الموت.

بشّر بطرس في فلسطين وفينيقية وآسيا خمس سنوات، ثم أقام كرسيه سنة ٤٤ للميلاد. ثم عاد إلى أورشليم في السنة نفسها، فألقاه هيرودس في السجن وخلّصه ملاك الربّ حسب الرواية. فاستأنف التبشير، وعقد المجمع الأول مع الرسل وكتب رسالته الأولى. ثم رجع إلى روما؛ حيث أسقط سيمون الساحر وكشف خدعه وتعاونه مع الأرواح الشريرة، وكان سيمون عزيزًا على نيرون الملك. الذي غضب بدوره من بطرس وما لبث أن أمر بالقبض عليه وسجنه، ثم أمر بصلبه، ولعمق تواضعه، أبى أن يُصلب إلاّ منكّسًا. عكس طريقة صلب السيد المسيح.

وقد أكد قدّيسون أن بطرس ذهب إلى روما بالاتفاق مع بولس. وبعد أن أسس كنيستها استشهد في عهد نيرون عام سبعة وستين ميلاديًا.[٢]

٣) مظاهر التلف على الأيقونة

أ) إعتام طبقة الورنيش واصفرارها مما أدى إلى تشويه مظهر الأيقونة وإخفاء بعض التفاصيل في بعض الأماكن من الرسم.

ب) ظهور شرخ «تمرع» في منتصف الحامل الخشبي في النصف العلوي، ويصل من الجانب الخلفي وحتى الجانب الأمامي مارًّا بطبقة الحامل الكتاني وبأرضية التحضير وطبقة الألوان مشوهًا وجه القديس في الرسم.

ج) ترميم سابق للشرخ «التمرع» الموجود بالأيقونة وإعادة تلوينه، بالإضافة إلى إعادة تذهيب بعض الأماكن بالخلفية المذهبة «بالجانب الأيمن والجانب الأيسر من الخلفية» وبأسلوب خاطئ؛ حيث تم إعادة التذهيب باستخدام بودرة البرنز «برادورا» مما أدى إلى تغير لون الخلفية في الأماكن التي تم إعادة تذهيبها عن الأماكن الأصلية.

د) وجود العديد من التشققات في طبقة التحضير وطبقة التلوين والخلفية المذهبة.

هـ) فقد في بعض الأماكن بأرضية التحضير حاملة معها طبقة الألوان.

و) اتساخات وأتربة على سطح الأيقونة كما يظهر بها آثار اتساخات شمعية ودهنية.

---

٢) تادرس يعقوب ملطي، الكنيسة بيت الله: دراسات في التقليد الكنسي والأيقونات (الإسكندرية، ١٩٩٥).

ز) يلاحظ في ظهر الأيقونة إصابة حشرية وفطرية بالحامل الخشبي واتساخ الحامل بالأتربة والدهون.

ح) وجود ثقوب وأنفاق بالحامل الخشبي بسبب الإصابة الحشرية.

ط) انفصال للجزء المضاف إلى الحامل الخشبي «الوصلة السفلية» عن الحامل الأصلي.

ي) تثبيت العوارض الخلفية بطريقة خاطئة بتثبيتها بمسامير حديدية عن طريق الطرق عليها.

٤) الفحوص والتحاليل

ويهدف الفحص لدراسة المكونات الأساسية للأيقونة موضوع الدراسة والتعرف على الإصابات البيولوجية؛ وذلك عن طريق أخذ مسحات لها من أماكن مختلفة سواء من الجانب الخلفي أو الجانب الأمامي؛ وذلك لمعرفة مدى الإصابة وكذلك لاختيار المبيد المناسب لها. كما تم أخذ عينات من المواد التي استخدمت في تركيب الأيقونة من طبقة الورنيش وطبقة الألوان وطبقة التحضير والحامل الأساسي «الكتان» والحامل الثانوي «الخشب»؛ وذلك لمعرفة المواد المستخدمة في تركيبها، وأيضًا لمعرفة طبيعة التلف قبل إجراء عملية العلاج؛ حيث تم اتباع بعض طرق الفحص والتحاليل العلمية، مثل الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة SEM/EDX؛ للتعرف على مكونات الألوان وأرضية التحضير والحامل النسيجي. وتم التعرف على أرضية التحضير واللون الأحمر واللون الأزرق والأرضية المذهبة باستخدام حيود الأشعة السينية XRD، مع تحديد الوسائط المستخدمة في تركيب الأيقونة سواء مع الألوان أو أرضية التحضير أو اللاصق المستخدم مع الحامل النسيجي باستخدام الأشعة تحت الحمراء IR. كذلك تم التعرف على التركيب التشريحي لطبقات الأيقونة وطبقة التذهيب باستخدام طريقة فحص القطاع العرضي باستخدام الميكروسكوب الضوئي Light Optical Microscopy (LOM).

٥) الفحص الميكروبيولوجي

أ) عزل الكائنات الحية الدقيقة

تم عزل نموات فطرية نقية من العزلات التي أخذت من الأيقونة، ودراسة لون وشكل هذه المزارع وفحصها بالعين المجردة، ثم فحصها ميكروسكوبيًا لتحديد نوع الميسيليوم، وشكل

الحوامل الجرثومية بعمل شرائح مبتلة من النموات الفطرية ثم تثبيتها بواسطة الكندابلسم، وذلك باستخدام المراجع الخاصة بالتصنيف. وتم التصنيف لهذه المزارع طبقًا لما وصفه.[٣]

ب) الحامل الخشبي

يعتبر الحامل الخشبي في هذه الأيقونة محل الدراسة هو الحامل الثانوي لها أما الحامل الأساسي فهو الحامل الكتاني الذي ثبت فوق الحامل الخشبي، لذا تعتبر هذه الأيقونة من الأيقونات النادرة؛ حيث كان الفنانون القدامى في الرسم على الأيقونات يتجهون إلى هذا الأسلوب للتغلب على عيوب الحامل الخشبي سواء كانت العقد الخشبية أو التمرعات التي تصيب الخشب، وخصوصًا الأخشاب الصنوبرية والتي استخدمت في هذه الأيقونة؛ حيث تحافظ طبقة الكتان على طبقة التحضر وطبقة الألوان وتقاوم الانفصال أو التشققات التي قد تحدث فيما بعد.

وبعمل قطاعات طولية وعرضية لعينات من الحامل الخشبي للأيقونة اتضح من خلال الفحص أن نوع الخشب المستخدم في صناعة الحامل من الصنوبر.

ج) الحامل النسيجي

وبفحص عينة من الحامل النسيجي «الحامل الأساسي» تحت الميكرسكوب اتضح أنها من الكتان، كما اتضح أن طبقة الكتان ضعيفة جدًّا؛ حيث ظهر التفتت والتقصف واضحَين في العينة كما وضح ذلك في الصور الفوتغرافية.

د) تحليل طبقة الورنيش

اتضح من نمط حيود الأشعة السينية لعينة من الورنيش أن الورنيش المستخدم على الأيقونة من المستكى Mastic resin وهو راتنج هش ولين يفرز طبيعيًّا من قلف أشجار صغيرة توجد في جزيرة قبرص وغيرها من الجزر اليونانية ومعظم بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط، وتعرف باسم Pistacia lentiscus. ويفرز الراتنج من قنوات راتنجية في اللحاء، ويسيل من القلف. عندما تجرح الشجرة بآلة حادة في صورة قطرات قطرها ربع بوصة تقريبًا تتجمد خلال بضعة أيام. ولونها أصفر لامع يتحول إلى الداكن بعد الجفاف. درجة انصهاره من ٦٥-٩٥م، ووزنه النوعي ١,٠٧٤ ويذوب في الكحول والكلوروفورم والتربنتينا وزيت بذرة الكتان والبنزين ويعطي سطحًا لامعًا براقًا. يستخدم في صناعة ورنيشات التصوير الزيتي وفي الورنيشات الكحولية.

---

٣) K.H. Domsch, W. Gams, T.H. Anderson, *Compendium of Soil Fungi,* 1 and 2 (London, 1980).

من عيوبه أنه يصفر بمرور الوقت ويصبح هشًّا متشققًا. ويتأكسد عند تعرضه للضوء ويتعرض للإصابة بالعفن الفطري في الجو الرطب. يحضر بإذابته في زيت بذرة الكتان أو التربنتينا.

هـ) تحليل طبقة التذهيب

اتضح من نمط حيود الأشعة السينية XRD لعينة من التذهيب وجود الذهب Gold Au وسيلكات الألومنيوم $Al_2Si_2O_5$ «البول» التي تعتبر طبقة تحضيرية لطبقة التذهيب وبتحليل الوسيط اللوني باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء IR، اتضح أن الوسيط المستخدم من غراء الأرنب Rabbit skin glue.

و) فحص وتحليل أرضية التحضير باستخدام حيود الأشعة السينية XRD

بتحليل عينة من أرضية تحضير الألوان باستخدام نمط حيود الأشعة السينية كانت عبارة عن كربونات الكالسيوم Calcite $CaCo_3$ وبقايا من سيلكات الألومنيوم المائية Aluminum silicate hydrate $Al_2 Si_2 O_5 (OH)_4$.

وهي ما تؤكد أن مادة البول (سيلكات الألومنيوم المائية بالإضافة إلى نسبة من أيدروكسيد الحديد الخام) استخدمت كطبقة تحضير للخلفية المذهبة للأيقونة وأن الذهب المستخدم من العيار العالي من ١٨ – ٢١.

ز) المادة الملونة الحمراء

بتحليل عينة من اللون الأحمر لإطار الأيقونة باستخدام جهاز حيود الأشعة السينية اتضح أنه لمعدن الهيماتيت Hematite Fe_2O_3، وبتحليل الوسيط للون الأحمر باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء اتضح أن الوسيط اللوني المستخدم مع اللون الأحمر هو من الغراء الحيواني.

ثانيًا: أعمال الترميم

١) علاج الجانب الخلفي للأيقونة «الحامل الخشبي»

بدأت عملية العلاج بتنظيف أماكن الثقوب الحشرية ميكانيكيًّا باستخدام فرش التنظيف المختلفة، وبعد ذلك تم استخدام المشارط وسكين له نصل رفيع على شكل إبرة معكوفة ثم أُتبِعَ بالتنظيف الكيميائي باستخدام الكحول والماء بنسبة ٢:١؛ لإزالة ما تبقى من إصابات حشرية، وبعد تنظيف الثقوب تم التعقيم باستخدام البرادكس بطريقة التبخير داخل

صندوق محكم الغلق؛ حيث تُركت لمدة ثلاثة أسابيع لضمان تسامي البرادكس داخل الفجوات والثقوب. كما تم الحقن للفجوات والثقوب باستخدام الثيمول المذاب في كلوريد الكربون؛ لضمان تغلغل المبيد لعمق الحامل الخشبي.[٤] كما تم الاستعانة بطرق التعقيم الفيزيائي باستخدام لمبة الأشعة فوق البنفسجية لمدة ١٢ ساعة؛ لضمان التعقيم ضد الكائنات الحية الدقيقة.[٥]

٢) استكمال الشرخ (التمرع) الموجود بأعلى الأيقونة والانفصالات والثقوب

بعد تمام جفاف الوجه الخلفي للأيقونة من آثار استخدام المبيدات تمت معالجة التمرع الواصل من الجانب الخلفي، إلى الجانب الأمامي؛ حيث تم تنظيفه باستخدام الفرش والمشارط الجراحية، ثم تجميعه باستخدام الزراجين الحديدية «قلاووظ» مع لاصق من البارالويد بـ ٧٢ بتركيز ٢٠٪، وتم تركه تحت شد الزراجين لمدة ٢٤ ساعة حتى التأكد من تمام الجفاف. وبنفس الأسلوب تم تجميع الأجزاء المنفصلة الأخرى؛ مثل الفاصل الموجود بأسفل الحامل، والموجود بالجانب الأيمن من الأيقونة.

بعد التجميع تمت عملية ملء الفراغات أو الشقوق الدقيقة. وتمت هذه العملية بطريقة التسليح باستخدام خيوط من الكتان مع البارالويد بـ ٧٢ بتركيز ١٥٪، ثم تم استخدام معجون مكون من كربونات الكالسيوم مع الغراء الجيلاتيني لملء الفواصل. أما الثقوب الناتجة من الإصابات الحشرية فقد تم ملؤها باستخدام شمع العسل، وبعد ذلك تم عزل السطح الخارجي للحامل الخلفي بمحلول مخفف من البارالويد بـ ٧٢ بتركيز ٥٪.[٦]

٣) عملية التنظيف

التنظيف من أهم عمليات علاج وصيانة الأيقونات، والهدف منه إزالة الأتربة والاتساخات والتكلسات وإزالة طبقة الورنيش المعتمة وإظهار الزخرفة والتفاصيل والألوان على سطح الأيقونة، مع الحرص الشديد وخصوصًا عند تنظيف الأجزاء المذهبة؛ لأنها عادة ما تتعرض للتلف عند استخدام مذيب غير مناسب. وتم تنظيف طبقة الألوان والاتساخات الموجودة على الأيقونة باستخدام أسلوبيّ التنظيف الميكانيكي والكيميائي ومراعاة تقوية الأجزاء الضعيفة قبل تنظيفها وترميمها باستخدام البارالويد المذاب في الزيلين (٥٪).[٧]

---

٤) عبد الرحمن السروجي، دراسة طرق وعلاج صيانة الأيقونات القبطية تطبيقًا على بعض أيقونات من متاحف وكنائس وأديرة الوجه البحري (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٩٧).

٥) حسام الدين عبد الحميد، المنهج العلمي لعلاج وصيانة المخطوطات والأخشاب والمنسوجات الأثرية (القاهرة، ١٩٨٤).

٦) K. Nicolaus, Ch.Westphal, *The Restoration of Paintings* (Könemann, 1998).

٧) Nicolaus, Westphal, *The Restoration of Paintings*.

أ) التنظيف الميكانيكي

اشتمل على التنظيف السطحي للألوان وطبقة التذهيب باستخدام الفرش الناعمة والمشارط الطبية، وتم التنظيف في حدود مربعات صغيرة وخاصة في الأماكن الملونة؛ حيث تم إزالة الأتربة والاتساخات الموجودة على الأيقونة ميكانيكيًا.

ب) التنظيف الكيميائي

تم بحرص شديد وخصوصًا للأرضية المذهبة، وذلك باستخدام التربنتينا مع الكحول؛ وذلك حتى نستطيع إزالة طبقة الورنيش المعتم «المستكي» وطبقة الشيلاك والتي عادةً ما توضع لتثبيت الرقائق الذهبية بعد لصقها وتلميعها.[٨]

٤) استكمال أرضية التحضير

قبل استكمال أرضية التحضير تم تنظيف وتطهير الشقوق والفواصل تمهيدًا لإجراء عملية الاستكمال. ثم تم تحضير خليط مكون من المادة المالئة والغراء في صورة معجون خفيف القوام ساخن من كربونات الكالسيوم، بالإضافة إلى غراء جيلاتيني «نفس مكونات طبقة التحضير» باستخدام الفرش الخاصة بالاستكمال، ثم استكمال أرضية التحضير في شكل طبقات، كل طبقة أخف في القوام من التي سبقتها وكذلك نسبة تركيز الغراء أقل. ويجب التأكد من أن كل طبقة يجب أن تكون قد جفت تمامًا قبل إضافة الطبقة التي تليها كالتالي:

- الطبقة الأولى «من الجسو الخشن»: مذاب في غراء أرنب تركيز ١٠٪؛ حتى يتم التشرب والتغلغل داخل الأرضية والانتظار حتى تمام الجفاف.
- الطبقة الثانية (أقل خشونة من السابقة): مكونة من مستحلب أقل في القوام من السابقة مع غراء أرنب تركيز ٥٪.

وطبقات التحضير لا يزيد سُمكها عن السُمك الأصلي للأيقونة، ويُعَدُّ تمام الجفاف داخل درجة حرارة الغرفة الطبيعية وليس تحت تأثير حرارة أمرًا هامًّا؛ حتى لا يحدث تقشر لطبقة التحضير. ثم تسوية السطح وتنعيمه باستخدام ورق السنفرة.[٩]

---

٨) عبد الرحمن السروجي، دراسة طرق وعلاج صيانة الأيقونات القبطية تطبيقًا على بعض أيقونات من متاحف وكنائس وأديرة الوجه البحري.

٩) سوزانا إسكالوفا، المشكلات الخاصة لصيانة الأيقونات في مصر.

٥) إعادة تذهيب بعض الأجزاء المضافة للخلفية المذهبة

بعد إزالة الأجزاء المضافة «الترميم السابق» فوق الأرضية المذهبة بودرة البرونز «البرادورا» وذلك باستخدام الكحول والتربنتينا ١:٢ تم تغطيتها بمحلول الشيلاك فى الكحول تركيز ١٠٪، وتم التطبيق على خمس طبقات، فبعد جفاف الطبقة الأولى تُنفَّذ على طبقة ثانية وهكذا؛ حتى يتم تكوين طبقة رقيقة يكون الهدف منها عزل أرضية التحضير وجعلها أكثر ملاءَمة لاستقبال رقائق الذهب، وكذلك لمنع امتصاصها لمادة المسيون الزيتية، والتي تستخدم للصق رقائق الذهب. بعد تمام جفاف طبقة الشيلاك تم تطبيق طبقة من المسيون (وقبل المرحلة النهائية من جفاف المسيون تم لصق رقائق الذهب باستخدام قطن التذهيب، ثم تم عزل طبقة التذهيب باستخدام الشيلاك مرة أخرى في صورة طبقتين باستخدام (قطن الاسترجي) على أن يكون تركيز الشيلاك في الكحول ١٠٪.[١٠]

٦) عملية إعادة التلوين (الرتوش)

روعي في الألوان المستخدمة أن تكون استرجاعية وثابتة، لذلك تم استخدام الألوان الأكريليك وهي وتتميز بأن لها الخاصية الاسترجاعية وتتميز بشفافيتها؛ حيث إنها مضاف إليها أصباغ طبيعية، كذلك تتميز بخاصية التجانس مع الألوان الأصلية ولذلك يفضل الآن استخدامها عن ألوان الأكاسيد أو الألوان الزيتية.[١١]

تم عمل بطانة لونية «أرضية» لكل لون بدرجة أفتح من اللون الأصلي في أماكن الألوان المستكملة في وجه القديس سمعان، وللإطارَيْن الأحمر والأخضر.

٧) عزل الأيقونة

تمَّ عزل الأيقونة بالكامل باستخدام البارالويد (٥٪) المذاب فى الزيلين، وهو يعطي نتائج جيدة لعزل السطح عن الظروف الجوية المحيطة باستخدام فرشاة ناعمة ونظيفة. وأهم ما يجب مراعاته عند العزل أن يكون السطح جافًّا تمامًا، ويكون اتجاه ضربات الفرشاة في اتجاه واحد؛ حتى لا تظهر على السطح علامات الفرشاة عند الجفاف، وأن يتم العزل في درجة حرارة الغرفة.[١٢]

---

١٠) عبدالرحمن السروجي، دراسة طرق وعلاج صيانة الأيقونات القبطية تطبيقًا على بعض أيقونات من متاحف وكنائس وأديرة الوجه البحري.

١١) باهرة عبد الستار، معالجة وصيانة اللوحات الفنية المرسومة، مجلة التراث والحضارة (بغداد، ١٩٨٥).

١٢) سوزانا إسكالوفا، المشكلات الخاصة لصيانة الأيقونات فى مصر.

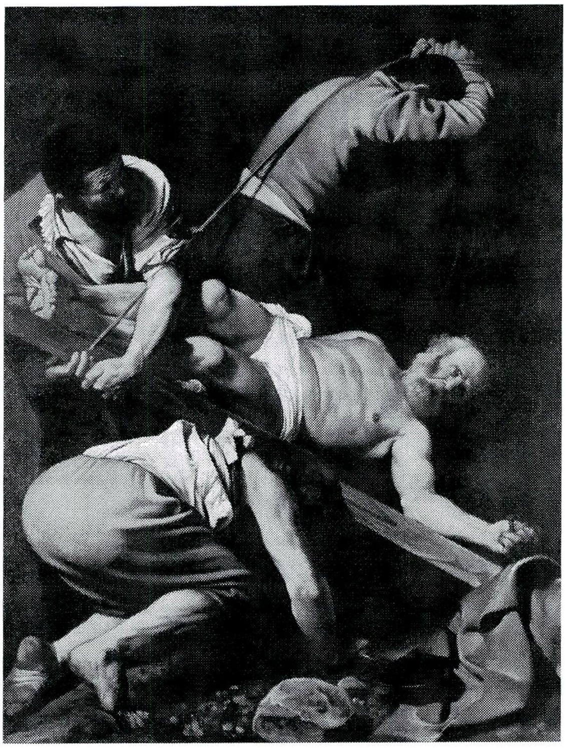
٨) عرض الأيقونة

تم عرض الأيقونة داخل فترينة خاصة بالآثار اليونانية القبطية فى متحف السويس؛ حيث يحتوي المتحف على قاعة خاصة بالآثار المصرية القديمة «قاعة سنوسرت»، وقاعة لآثار القلزم «ميناء السويس القديم»، وقاعة التعدين، وقاعة النيل والتجارة، وقاعة للآثار الإسلامية «قاعة المحمل»، وقاعة قناة السويس.

الخاتمة

أثبتت الدراسة أن الأيقونة للقديس سمعان بطرس، وهو أحد تلاميذ السيد المسيح الاثني عشر. كما أوضحت الدراسة أن هناك ترميمًا سابقًا تم للأيقونة وبطريقة خاطئة تمت فيها إضافات إلى الكتابات اليونانية القديمة وإلى الأرضية المذهبة. وقد أوضحت الدراسة أن الورنيش المستخدم مع الأيقونة هو ورنيش المستكي وهو الورنيش الأكثر انتشارًا في معظم الأيقونات اليونانية؛ حيث يعتبر من الورنيشات المحلية. كما أكدت الدراسة على أن الخشب المُصَنَّع منه الحامل الخشبي من الأخشاب الصنوبرية وهو أيضًا من الأنواع التي تنمو بكثرة في اليونان.

أثبتت الدراسة أيضًا أن اللون الأحمر الموجود فى الإطار الخارجي للأيقونة يتكون من الهيماتيت Hematite Fe_2O_3، وأن الوسيط اللوني المستخدم معه من الغراء الحيواني. كما أوضحت الدراسة استخدام مادة البول «سيلكات الألومنيوم المائية بالإضافة إلى نسبة من أيدروكسيد الحديد الخام» كأرضية تحضير لرقائق الذهب، وأن الذهب المستخدم من الذهب عيار ٢١ – ٢٢.



لوحة ١ صلب القديس سمعان بطرس منكسًا (مقلوبًا) على الصليب رسمت من قبل كارافاجيو (القرن السادس عشر)؛ حيث يتميز القديس سمعان بالصلع والشعر الأبيض.



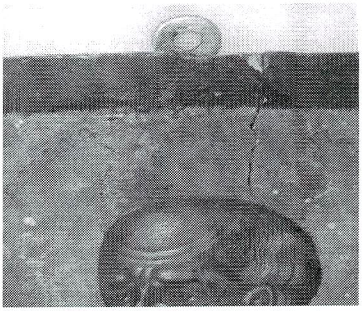
لوحة ٢ كنيسة القديس سمعان بطرس على بحر الجليل (بحيرة طبريا)؛ حيث الموقع التقليدي الذي يقال إن السيد المسيح ظهر لتلاميذه بعد قيامته. وبحسب التقليد الكاثوليكي، هنا أنشأ سمعان بطرس الولاية العليا على الكنيسة المسيحية.



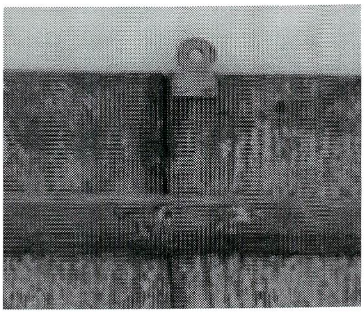
لوحة ٣ الجانب الأمامي للأيقونة محل الدراسة قبل البدء فى عملية الترميم.



لوحة ٤ الجانب الخلفي للأيقونة قبل البدء في عملية الترميم.



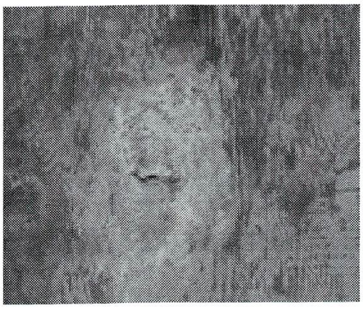
لوحة ٥ تفاصيل من الشق (التمرع) الموجود بأعلى الأيقونة والواصل إلى الجانب الخلفي.



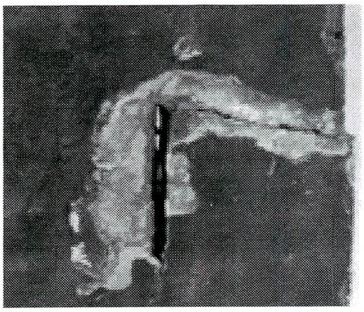
لوحة ٦ نفس الشق (التمرع) السابق من الجانب الخلفي للأيقونة.



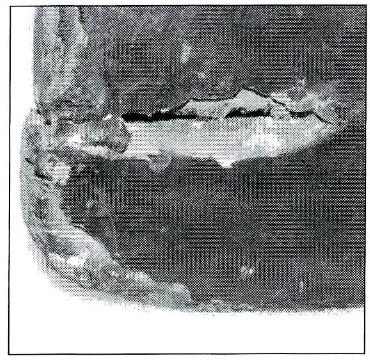
لوحة ٧ الإعتام والاصفرار لطبقة الورنيش والتشققات والتغيرات اللونية بطبقة الألوان والانفصال والشروخ بالحامل الخشبي للأيقونة.



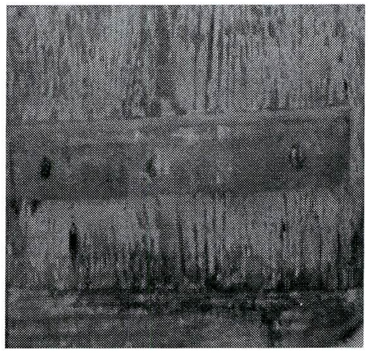
لوحة ٨ مظاهر التلف الناتجة عن وجود العقد الخشبية بالحامل الخشبي من الانفصال والتشقق.



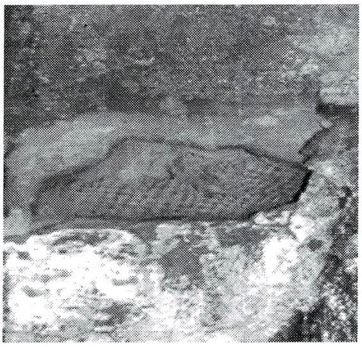
لوحة ٩ تفاصيل من الشرخ والانفصال الموجود بالجانب الأسفل الطولي من الجهة اليمنى.



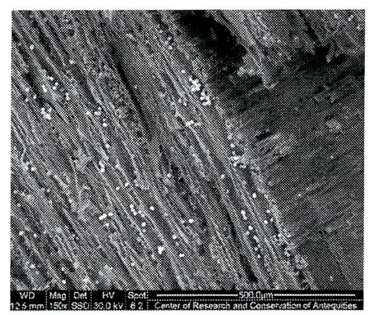
لوحة ١٠ تفاصيل من الانفصال الموجود بالوصلة الصغيرة بالجزء السفلي العرضي من الأيقونة بالإضافة إلى ظهور الثقوب الحشرية.



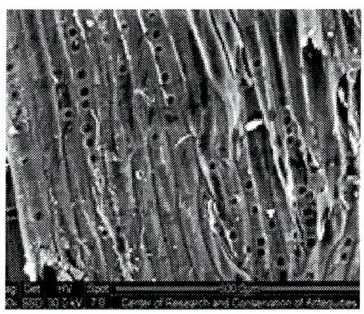
لوحة ١١ نفس الصورتين السابقتين من الخلف، توضح الوصلة العرضية السفلى والجانبية اليمنى. كما توضح الصورة العارضة السفلية للأيقونة وطريقة تثبيتها الخاطئة عن طريق استخدام المسامير الحديدية.



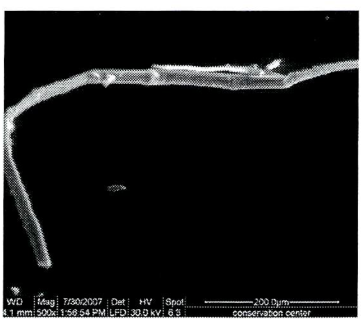
لوحة ١٢ الأجزاء المفقودة من أرضية التحضير، وتظهر بها طبقة الكتان الموجودة أسفل أرضية التحضير (الحامل الأساسي)، والتي كانت تستخدم كطبقة ربط وتدعيم للحامل الخشبي ولأرضية التحضير.



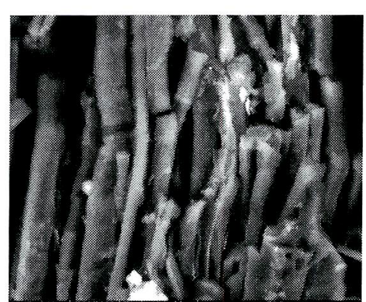
لوحة ١٣ SEM لقطاع طولي لخشب الصنوبر من الأيقونة، يتضح بها التلف الشديد بنسيج الخشب نتيجة التمزق، كما يتضح وجود جسيمات بيضية الشكل (x١٥٠).



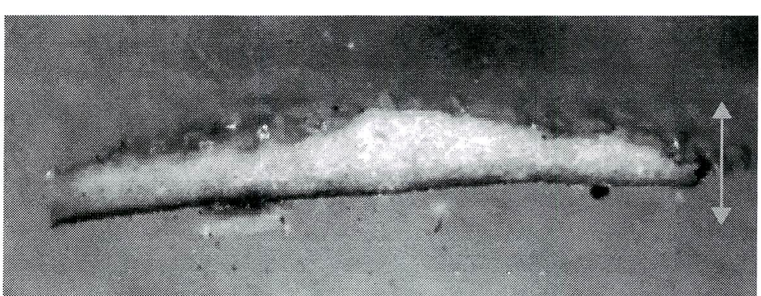
لوحة ١٤ SEM لقطاع طولي لخشب الصنوبر، يتضح به التلف بجدر القصيبات، كما يتضح مواد الدهان القديمة، لخلفية الأيقونة ووجود اتساخات بنسيج الخشب (x١٥٠).



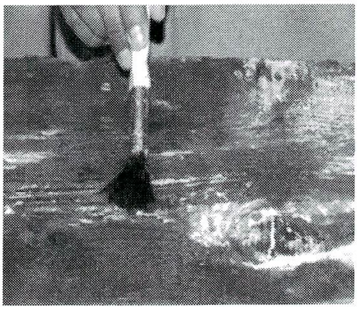
لوحة ١٥ SEM توضح أن الحامل الأساسي للأيقونة يتكون من الكتان.



لوحة ١٦ SEM توضح ضعف الحامل الكتاني المكون للأيقونة.



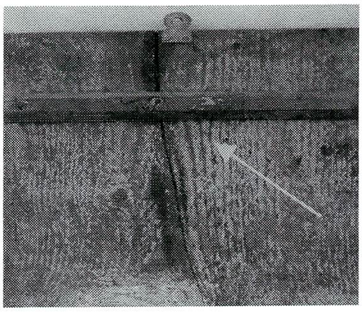
لوحة ١٧ SEM توضح: مادة البول (سليكات الألومنيوم المائية) وأرضية التصوير.



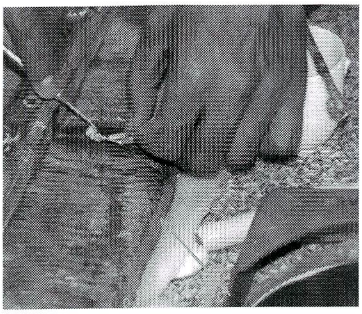
لوحة ١٨ عملية تعقيم الجانب الخلفي للأيقونة باستخدام مبيد الثيمول في الأسيتون بتركيز ٣٪.



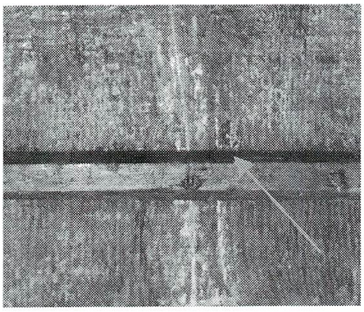
لوحة ١٩ استخدام الزراجين الحديدية في عملية التجميع باستخدام لاصق من البارالويد بتركيز ٢٠٪.



لوحة ٢٠ الشرخ (التمرع) الواصل إلى الجانب الأمامي من الأيقونة قبل الترميم.



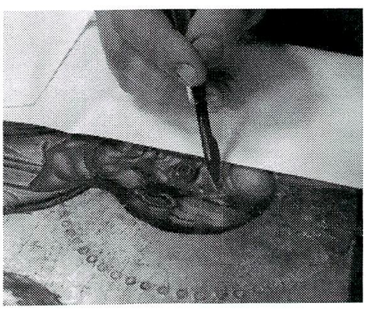
لوحة ٢١ عملية التجميع للانفصال في الحامل الخشبي باستخدام لاصق من البارالويد بتركيز ٢٠٪ مع التدعيم بخيوط الكتان داخل الشقوق.



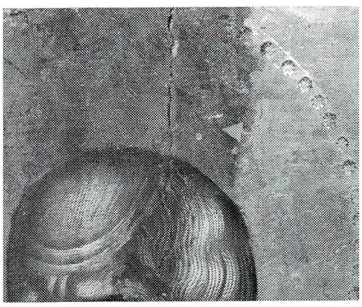
لوحة ٢٢ نفس الشرخ (التمرع) السابق بعد التجميع والتسليح والحشو والعزل.



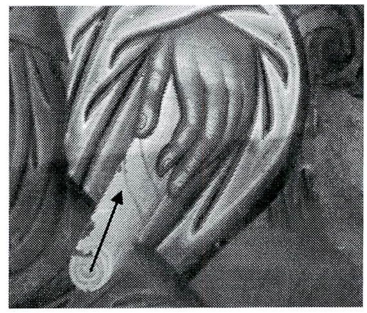
لوحة ٢٣ عملية التنظيف وإزالة طبقة الورنيش القديم بالتنظيف الكيميائي.



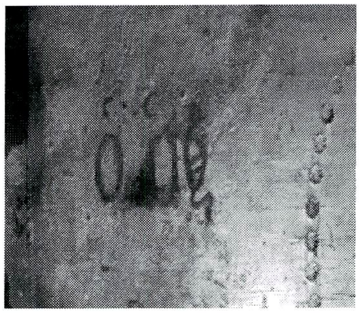
لوحة ٢٤ عملية إزالة الألوان وأرضية التحضير المضافة سابقًا ميكانيكيًّا باستخدام المشرط الطبي.



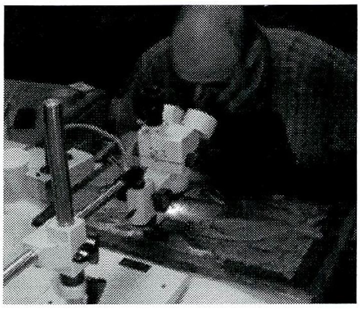
لوحة ٢٥ الخلفية المذهبة أثناء عملية التنظيف وإزالة لطبقة الورنيش القديمة من فوق الأرضية المذهبة، وتوضح ظهور التفاصيل الموجودة بالهالة حول الرأس.



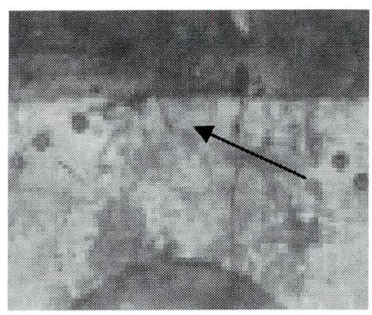
لوحة ٢٦ طبقة الألوان أثناء عملية التنظيف والإزالة لطبقة الورنيش القديمة.



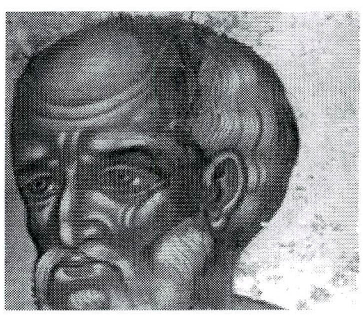
لوحة ٢٧ الفارق بين الأجزاء الأصلية في طبقة التذهيب (ورق الذهب الأصلي) والأجزاء المضاف إليها البرونز (البرادورا)، وتوضح إعادة الكتابة فوق الكتابات القديمة بطريقة خاطئة.



لوحة ٢٨ عملية التنظيف تحت الميكروسكوب؛ وذلك لضمان دقة العمل في التفاصيل الدقيقة للألوان والشقوق والفواصل؛ وذلك لضمان عدم تسرب محاليل التنظيف إلى الداخل.



لوحة ٢٩ الجزء السابق قبل التنظيف.



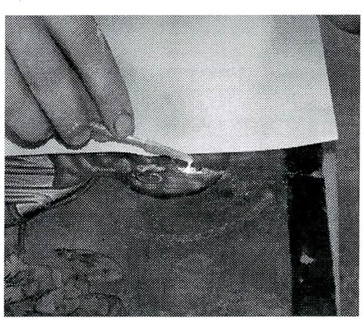
لوحة ٣٠ الألوان المضافة في عملية الترميم السابقة التي تمت للأيقونة أثناء عملية الترميم.



لوحة ٣١ الجزء العلوي من الأيقونة بعد التنظيف وإزالة الألوان المضافة وطبقة التذهيب (البرادورا) المضافة للخلفية.



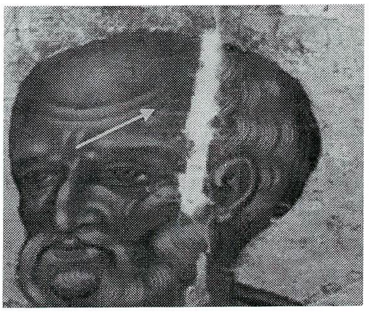
لوحة ٣٢ عملية تطهير الشقوق قبل إجراء عملية الاستكمال وملء الشروخ والفواصل.



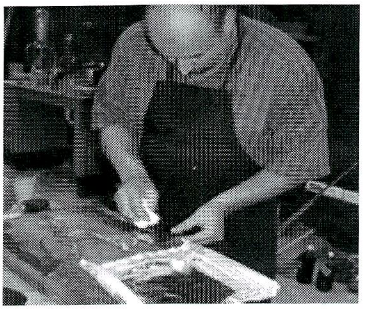
لوحة ٣٣ عملية ملء الشقوق والفواصل بالحامل الخشبي باستخدام كربونات الكالسيوم والجبس الطبي (كبريتات الكالسيوم) مع لاصق من الغراء الجيلاتيني.



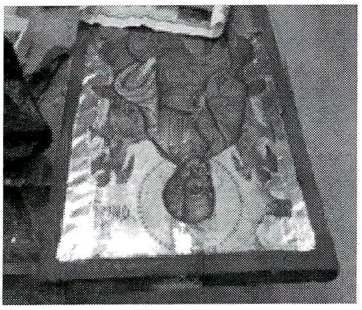
لوحة ٣٤ العمل أثناء عملية الاستكمال.



لوحة ٣٥ عملية الاستكمال التي تمت للشقوق والانفصال الموجود بالوجه استعدادًا لإجراء عملية إعادة التلوين باستخدام ألوان الأكرليك.



لوحة ٣٦ عملية التذهيب باستخدام رقائق الذهب للأجزاء التي تم ترميمها بطريقة خاطئة باستخدام بودرة البرونز والتي تحولت إلى أماكن خضراء داكنة (نواتج صداء البرنز)، وقد تم إزالتها وإعادة تذهيبها باستخدام الرقائق الذهبية باستخدام لاصق من المسيون.



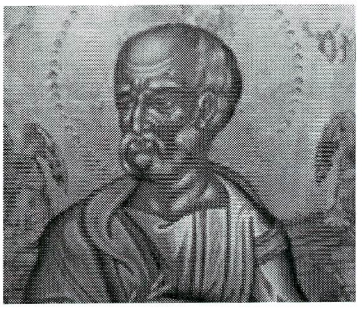
لوحة ٣٦ - ب عملية التذهيب باستخدام رقائق الذهب للأجزاء التي تم ترميمها بطريقة خاطئة باستخدام بودرة البرونز والتي تحولت إلى أماكن خضراء داكنة (نواتج صداء البرنز)، وقد تم إزالتها وإعادة تذهيبها باستخدام الرقائق الذهبية باستخدام لاصق من المسيون.



لوحة ٣٧ الجانب الأيمن بعد إعادة لصق ورق الذهب بالمسيون وتثبيته بالشيلاك وتبتينه؛ بحيث يأخذ الطابع الأثري.



لوحة ٣٨ الوجه قبل الترميم.



لوحة ٣٩ الوجه بعد التنظيف وعملية الرتوش.



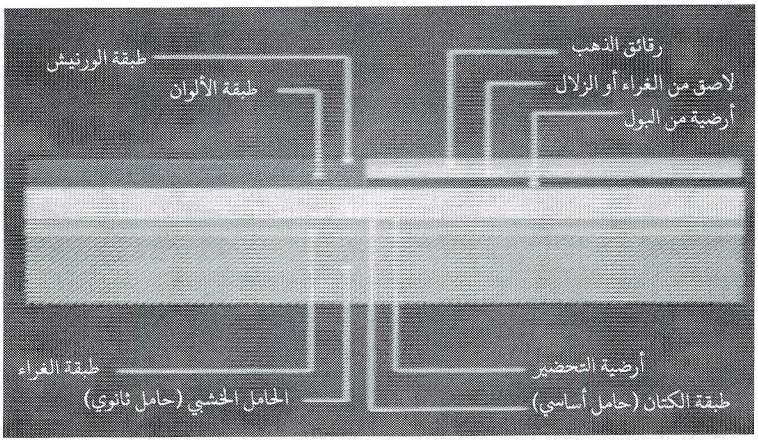
لوحة ٤٠ الأيقونة قبل الترميم.



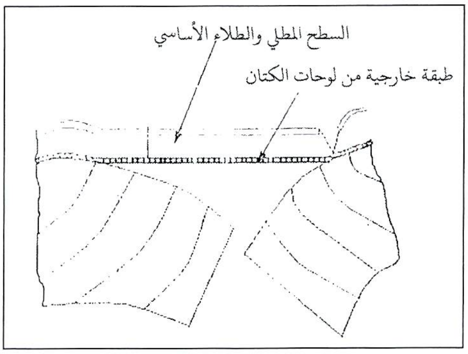
لوحة ٤١ الأيقونة بعد الترميم.



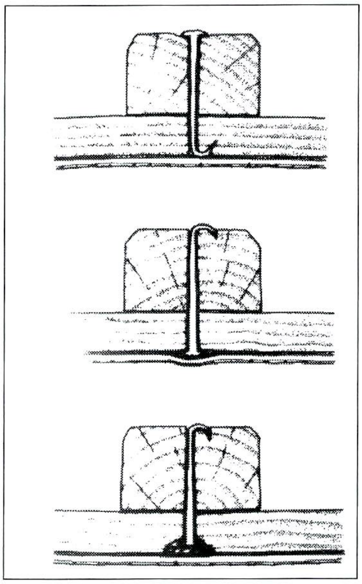
لوحة ٤٢ الأيقونة بعد عملية العرض ووضعها داخل الخزانة مع بعض القطع الأثرية القبطية في مبنى «متحف السويس».



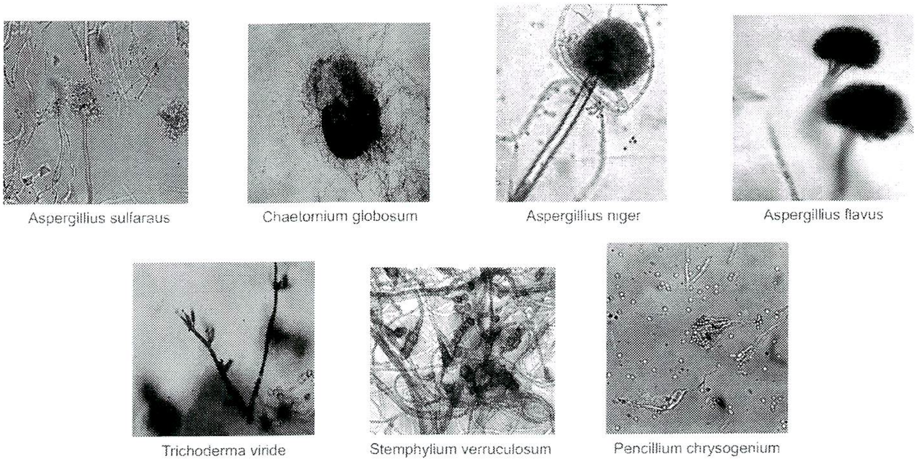
شكل ١ يوضح التركيب الطبقي في الأيقونات ذات الخلفيات المذهبة.



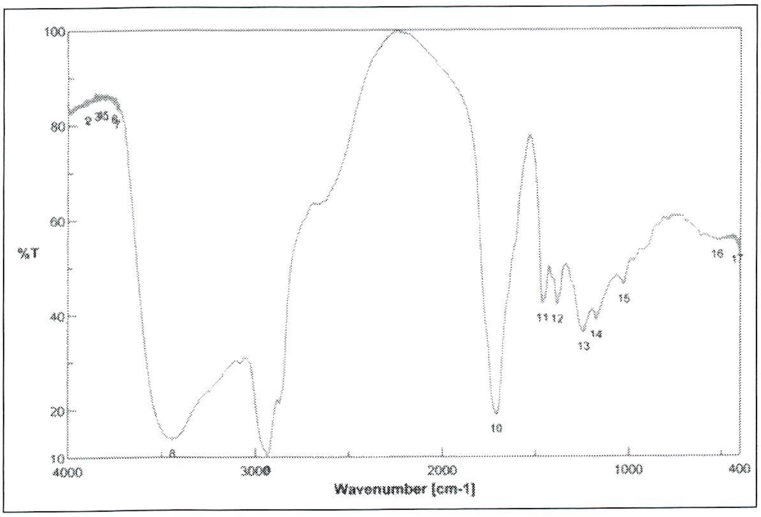
شكل ٢ يوضح: أهمية طبقة الكتان عند تصدع الحامل الخشبي فتظل هي الحاملة لأرضية التحضير وطبقة الألوان (سوزانا إسكالوفا، المشكلات الخاصة لصيانة الأيقونات في مصر).



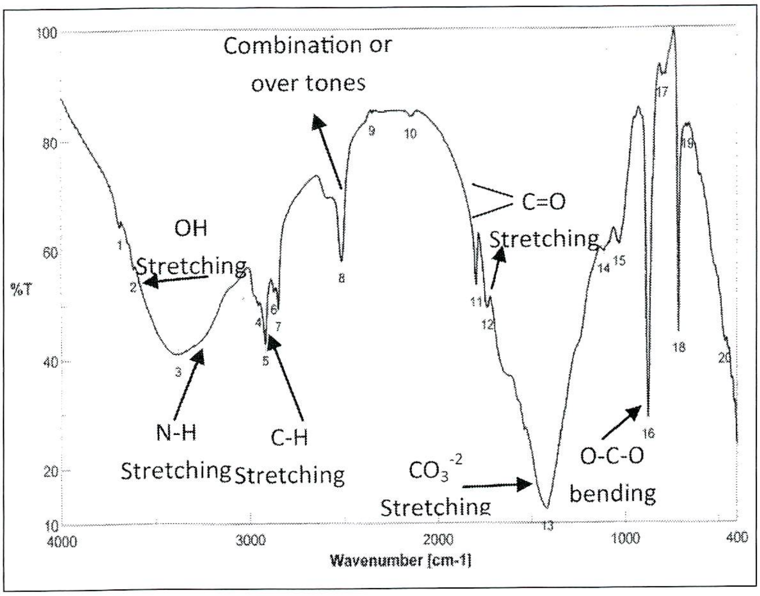
شكل ٣ يوضح طريقة تثبيت العوارض الخلفية باستخدام المسامير الحديدية إما بتثبيت (الطرق) من الخلف مثل الأيقونة (محل الدراسة) أو من الأمام.



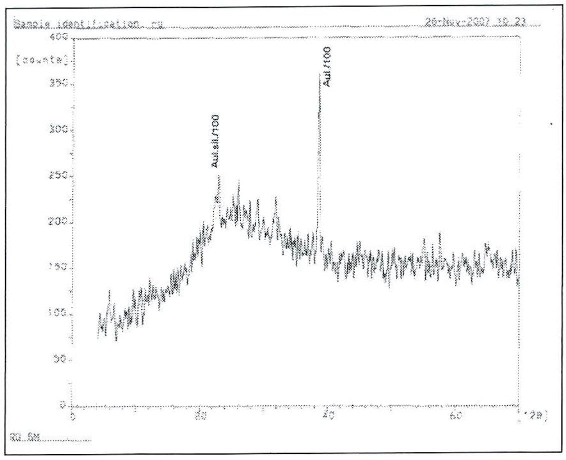
شكل٤ أنواع الفطريات التي تم التعرف عليها.



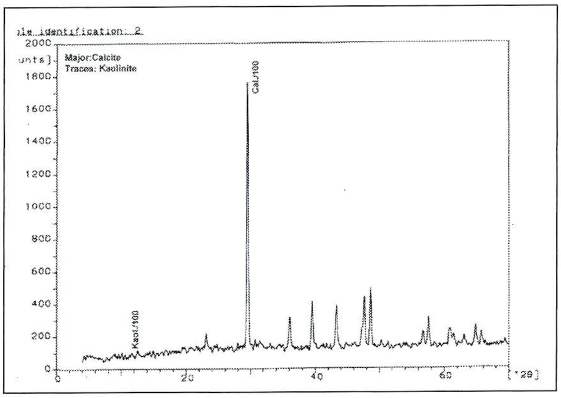
شكل ٥ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء للورنيش المستخدم مع الأيقونة (ماستيك).



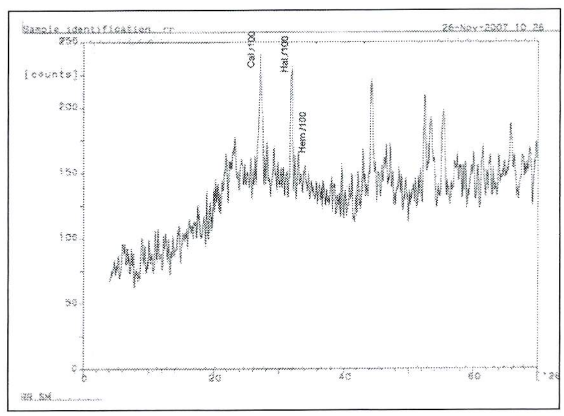
شكل ٦ نتيجة التحليل باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء لعينة من المادة الرابطة لطبقة التذهيب (غراء الأرنب).



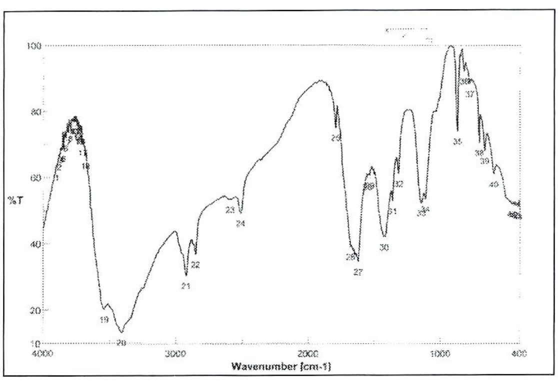
شكل ٧ نمط حيود الأشعة السينية XRD لعينة من التذهيب يتضح بها وجود معدن الذهب.



شكل ٨ يوضح نمط حيود الأشعة السينية لعينة من أرضية التحضير توضح تواجد الكالسيت والكاولينيت.



شكل ٩ نمط حيود الأشعة السينية XRD لعينة من اللون الأحمر(هيماتيت) Hematite Fe_2O_3.



شكل ١٠ نتيجة التحليل باستخدام طيف الأشعة تحت الحمراء لعينة من اللون الأحمر.

عوامل ومظاهر تلف الأيقونات القبطية ومقترحات العلاج تطبيقًا على نموذج مختار

عبده الدربي، ميشيل صبري متوشلح

مقدمة

اشتقت كلمة أيقونة من الكلمة اليونانية εiκών واشتقت منها الكلمة الإنجليزية Icon والتي تعني صورة شخصية «بورتريه» أو صورة أو تمثال، والأيقونات تمثل موضوعات مصورة من العهدين القديم والجديد للكتاب المقدس كما تمثل صور للسيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين.

إن أية إشارة إلى الفن القبطي تستحضر إلى الأذهان فورًا تلك الفنون التي مارسها الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ «أي نشأة الفن بصفة عامة»، فزين جدران كهوفه، وزين الأواني والأدوات التي كان يستخدمها في حياته اليومية بالزخارف والرسوم. وكانت هذه الزخارف تتكون من خطوط محفورة أو مرسومة بالألوان المختلفة، فكان التصوير بجميع أنواعه معروفًا منذ فجر التاريخ. والفراعنة من أوائل من ابتدع هذا الفن ونبغ فيه، وليس أدل على ذلك من تلك البقية التي تركوها على آثارهم الخالدة المترامية على طول البلاد، والتي تشهد لهم على مقدار ما بلغوه من شأن عظيم في هذا المضمار. وظل الاهتمام بالتصوير والنقش في العصر اليوناني الروماني؛ حيث وجدت الكثير من الصور والنقوش الملونة الرائعة.

وقد حذا الأقباط حذو أجدادهم، فكما كان القدماء المصريون يزينون جدران الهياكل وأسقفها وأعمدتها بصورة الآلهة، كان المسيحيون يستخدمون صور تمثل حياة السيد المسيح والرسل والشهداء، أو بعض ما ورد في الكتاب المقدس على الجدران في الأديرة وأماكن العبادة. وكانت هذه الجدران غالبًا مصنوعة من الطين أو الطوب النيئ وتُطلَى بالجبس. أما جدران المعابد المصرية القديمة وأعمدتها التي استعملت في العبادة في العهد المسيحي، فقد رُسمت عليها الصورة مباشرة إن كان سطحها أملس أو طليت بالجبس لتغطي النقوش، لتصبح بعد صالحة لتسجيل المناظر الجديدة.

وقد تأثر الفن القبطي بما سبقه من فنون وآثار وتأثر بالأساليب والعناصر الفنية المعاصرة له بصفة عامة، فهو بلا شك تأثر بتلك الفنون السابقة له من العصور الفرعونية واليونانية والرومانية.

ثم استبدلوها بالتصوير على اللوحات الخشبية، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ما كان يقع مرارًا من خراب في فترات ضعف الحكام وأثناء قيام الثورات؛ حيث كثيرًا ما كان ينتهز المخربون تلك الظروف ويسطون على الكنائس والأديرة المختلفة؛ لما كان يترامى إليهم من أخبار، بأن تلك الأماكن مليئة بالكنوز والأواني النفيسة والستور الحريرية، فيسطون عليها، ثم يضرمون النار فيها، فكانت صورها الجصية عُرضة للتلف والدمار. وهذا ما دفعهم بلا شك إلى تغيير خطتهم، فلجأوا إلى طريقة أخرى يصورون بها نواحي عقائدهم الدينية؛ بحيث تكون أكثر ثباتًا، وتكون الصورة سهلة النقل ويمكن تغيير مكانها، وهكذا شاعت طريقة الرسم على اللوحات الخشبية والتي عُرفت باسم الأيقونات.

الأيقونات هي عبارة عن لوحات مصورة تتكون من طبقات مختلفة ومتعددة، تجمع تقنية، تنفيذها بين المواد العضوية والمواد غير العضوية؛ حيث تبدأ الأيقونة بالحامل الخشبي وتنتهي بطبقة الألوان بما تحمله من ألوان وتذهيب وطبقة ورنيش واقية تحافظ على الألوان.

كما لم تعد الأيقونة من الناحية التنفيذية مجرد أسطح ملونة بل هي عبارة عن عدة طبقات في العادة هي لوحات من الخشب كسيت في الأغلب بطبقة من الكانفس لصقت عليها بالغراء الحيواني الساخن ثم غطيت بطبقة من البطانة البيضاء «الجير أو الجص» المصقولة «أرضية التحضير»؛ لتعطي أرضية مناسبة لطبقة الألوان مع إعطاء مرونة لاستخدام الفرشاة أثناء الرسم، مع استخدام المواد اللاصقة. وهي إما أن تكون صمغًا عربيًا أو غراءً حيوانيًا أو زلال بيض أو صفار بيض، وهذا يعني أن الأيقونة منفذة بأسلوب التمبرا.

وقد استخدم الإيطاليون هذا التعريف؛ ليميزوا التصوير بهذه الوسيلة «تمبرا» عن الفرسك الذي يستعمل فيه الماء فقط. ومن مميزات التمبرا أن المادة الرابطة فيها تكون مستحلبًا وليس محلولاً وغالبية التصوير على الأيقونات كان يتم بأسلوب التمبرا؛ حيث إن التصوير على أرضية التحضير بمواد ملونة مسحوقة سحقًا جيدًا ومعلقة في محلول مائي كالصمغ العربي بإضافة الصمغ المطحون للماء الدافئ بنسبة ١:٢ بالوزن ويترك لمدة يوم على الأقل؛ حتى تتم الإذابة الكاملة للصمغ، ثم يرشح بعد ذلك وتضاف له مادة حافظة؛ مثل الشبة أو الكافور ثم يعبأ في

زجاجات ويخفف هذا المحلول عند استخدامه للتصوير، والتركيب الكيميائي للصمغ $C_6H_{10}O_5$ وهو يتبع مجموعة الكربوهيدرات عديدة التسكر ولا يذوب في الكحولات.

ثم يتم الرسم فوقها؛ حتى تمتص الألوان بسهولة ثم تحفظ الألوان بعد ذلك بواسطة وضع طبقة من الغراء فوقها، ثم تطور الأمر واستخدم الفنان الراتنجات في عزل الألوان، وفي بعض الأحيان يستغني الفنان عن طبقة البطانة ورسم على الكانفس مباشرة أو استغنى عن الكانفس ورسم على الخشبة مباشرة، وفيما تختص بالألوان فقد استخدم مصورو العصر القبطي نفس المواد والأصباغ التي كان يعرفها المصري القديم لكنهم أذابوها في نوع من الزيت ويسمى بالألوان الزيتية «الأيقونات الزيتية»، إذ استعاض عن الزيت بمادة غروية كالغراء أو الصمغ أو البيض «أيقونات التمبرا»، وقد استخدم الفنان مسحوق ورقائق الذهب بدمجه مع مواد طبيعية لاصقة كزلال البيض أو الصمغ العربي.

لذا تعتبر عملية ترميم الأيقونات من العمليات التي تحتاج إلى دقة متناهية؛ وذلك لما تحتويه من عناصر مختلفة في طبيعة التركيب والخواص، وبذلك كان لابد من استخدام الطرق الحديثة في الفحص والتحليل لمكونات الأيقونات قبل البدء في أعمال الترميم وتحديد المواد المضافة للأيقونة والتركيب الكيميائي للورنيشات والألوان المستخدمة.

ويتناول البحث ترميم وصيانة أيقونة منفذة بأسلوب التمبرا رسم الفنان أنسطاسي الرومي المقدسي مؤرخة عام (١٥٨٠م) محفوظة بكنيسة السيدة العذراء بمدينة البلينا التابعة لمحافظة سوهاج، واشتملت مراحل الترميم على التسجيل والفحص والتحليل ثم أُتبِعَت بالعلاج والترميم.

أولاً: حالة الدراسة أو النموذج التطبيقي للبحث

١) التسجيل الأثري للأيقونة المختارة

تتناول الدراسة أيقونة للسيدة العذراء مريم محفوظة بكنيسة السيدة العذراء بمحافظة سوهاج تحت رقم (١٨٩) لسنة (٢٠٠٢م). (لوحتا ١، ٢)

تمثل السيدة العذراء مريم تحمل الطفل يسوع منفذه بأسلوب التمبرا مؤرخة بتاريخ (١٥٨٠م)، وأبعاد الأيقونة ١٠٢,٥ × ٦٥,٥ سم رسم الفنان أنسطاسي الرومي المقدسي، بها إطار ملون من الخارج إلى الداخل باللون الذهبي ثم الأحمر ثم الأزرق الفاتح ثم الذهبي وأخيرًا اللون الأحمر.

٢) الوصف الأثري

الأيقونة تحمل موضوع السيدة العذراء وهي تجلس على العرش في وضع مواجهة غير أن الفنان لم يقنعنا بأن السيدة تجلس على الكرسي إذ إنها تبدو وكأنها واقفة وخلفها الكرسي.

لها خلفية ذهبية من أعلى ومن أسفل أرضية بنية اللون، وتبين موضوع الأيقونة؛ حيث توجد سيدة تمثل السيدة العذراء تحمل الطفل، وفي أعلى الأيقونة يوجد ملاكان طائران صغيرا الحجم لا يظهر منهما إلا الرأس، ووجه الطفل ذو ملامح أنثوية، وكذلك وجود حمامة أعلى يسار الأيقونة؛ وهي تنفيذًا للآية التي نصها «وصار صوت من السحابة قائلاً هذا هو ابني الحبيب له اسمعوا» (لو ٩: ٣٥)، ويخرج من كتف كلٍّ منهما جناحان لونهما أحمر في حالة طيران، وهناك ملاكان أسفل رجليها، كما يظهر بالأيقونة خمسة ملائكة أخرى.

ترتدي السيدة رداءً أحمر داكن اللون محتشمًا يصل حتى الرقبة بإطار ذهبي اللون، وللرداء أكمام بأساور ذهبية، وترتدي عباءة زرقاء اللون تغطي كتفيها وذراعيها، لها إطار ذهبي اللون، كما ترتدي «شاذويل» أزرق اللون وبعضه ذهبي اللون يغطي رأسها وتزخرفه أشكال نجوم، وترتدي فوق رأسها تاجًا ذهبي اللون يضعه الملاكان فوق رأسها. وتبدو ملامح السيدة ذات وجه مستدير وعيون لوزية وأنف مستقيم وفم دقيق، مع بعض الدرجات اللونية البسيطة التي استخدمها الفنان للتعبير عن التجسيم. وتبدو السيدة وقد وضعت يدها اليمنى على صدرها وتحتضن بيدها اليسرى الطفل الذي يجلس على رجلها اليسرى وهو في وضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدي رداءً طويلاً أحمر اللون له إطار ذهبي اللون عند الرقبة ويصل من أسفل حتى القدمين العاريتين، ويمسك الطفل بيده اليمنى غصن الزيتون رمز السلام بينما يحمل في يده اليسرى كرة خضراء اللون تعبر عن الكرة الأرضية. وتبدو ملامح الطفل تشبه ملامح السيدة إلى حدٍّ كبير، ويرتدي فوق رأسه تاجًا يشبه تاج الأم إلى حدٍّ كبير، كذلك ظهور أحد الأشخاص وهو يقبل إحدى أرجل المسيح ويرتدي رداءً قصيرًا أزرق اللون.

وتوجد أسفل الأيقونة كتابة عربية في مستطيل يحوي سطرًا من الكتابة بخط النسخ البسيط باللون الأبيض على أرضية زرقاء محددة باللون الذهبي، نصها:

«عوض يا رب من له تعب في ملكوت السموات رسم الحقير أنسطاسي الرومي المقرواني المقدسي (١٥٨٠م)». (لوحة ٣)

ثالثًا: مظاهر تلف الأيقونة

١) اتساخات وأتربة على سطح الأيقونة كما يظهر بها آثار اتساخات شمعية ودهنية. (لوحة ٤)

٢) أجزاء مفقودة في أماكن متفرقة في الأيقونة، وخاصة في طبقة التذهيب. (لوحة ٥)

٣) يوجد بها العديد من التشققات في طبقة التحضير وطبقة التذهيب. (لوحة ٥)

٤) وجود حروق في أماكن متفرقة للأيقونة. (لوحة ٦)

٥) وجود تلف بالإطار الخارجي للأيقونة. (لوحة ٧)

٦) إعتام طبقة الورنيش مما أدى لتغير مظهر المواد الملونة وإخفاء الرسوم؛ بسبب إضاءة الشموع أمامها للتبرك، والذي نتج عنه بقع شمعية وتشوه في بعض الأماكن بسطح الأيقونة. (لوحة ٨)

٧) التقشر والبهتان اللوني. (لوحة ٨)

٨) وجود ظاهرة Vandalism «تدوين الاسم عليها». (لوحة ٩)

رابعًا: الفحص والتحليل لمكونات الأيقونة موضوع البحث

يهدف الفحص والتحليل إلى دراسة مكونات الأيقونة الأساسية موضوع الدراسة والتعرف على المواد التي استخدمت في تركيبها ومعرفة طبيعة التلف قبل إجراء العلاج والترميم؛ حيث اتبع بعض طرق الفحص والتحليل العلمية الحديثة؛ مثل الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة SEM/EDX للتعرف على مكونات الأيقونة وخاصة المواد الملونة وأرضية التحضير.

ثم تحديد الوسائط المستخدمة سواء من المواد الملونة أو أرضية التحضير أو طبقة التذهيب باستخدام الأشعة تحت الحمراء IR، وكذلك التعرف على التركيب التشريحي للحامل الخشبي والحامل الكتاني باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح SEM.

١) فحص الحامل الخشبي

نظرًا لأن الحامل الخشبي هو الحامل الأساسي للأيقونة فكان الفنان القديم يهتم اهتمامًا كبيرًا بتوفير أجود أنواع الأخشاب، ويتأكد أن الخشب المراد استخدامه قد تعرض لعملية الأقلمة مع تجنب الألواح المحتوية على عقد خشبية؛ خوفًا من انفصالها مستقبلاً.

وكان غالبًا ما يتم وضع عارضتين من الخلف للأيقونة لربط الألواح الخشبية ببعضها «كما في الأيقونة موضوع الدراسة»، ويتم تثبيت العوارض باستخدام الغراء أو المسامير الخشبية أو الحديدية ثم يتم صقل السطح الخارجي للأيقونة.

ومن خلال فحص الحامل الخشبي بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح SEM عن طريق عمل تكبيرات مختلفة اتضح أن الحامل يعاني من تدهور شديد بالخلايا (لوحة ١٠)، وكذلك ظهور شروخ بطبقة الطلاء الموجودة على الحامل الخشبي بالخلف (لوحة ١١)، مع وجود إصابات حشرية؛ بسبب مهاجمة ناخرات الأخشاب والنمل الأبيض وبخاصة في العوارض الخلفية (لوحتا ١٢، ١٣).

٢) فحص الحامل النسيجي

يعتبر الحامل النسيجي أحد المكونات الأساسية في الأيقونة - كما سبق ذكره - فقد كان الفنان القديم يهتم اهتمامًا كبيرًا بتوفير أجود أنواع المنسوجات، سواء أكانت كتانية أو قطنية، وبفحص الحامل النسيجي المستخدم بالأيقونة - موضوع البحث - بواسطة الميكروسكوب الإلكتروني الماسح SEM بتكبيرات مختلفة اتضح أن الحامل النسيجي من القطن[١] وأنه ذو تركيب نسيجي سادة ١:١؛ حيث تعرض التركيب النسيجي لدرجة عالية من الهشاشة، وفقد الخواص الميكانيكية كالمتانة وقوة الشد والمرونة وقابلية الطي، كما يتضح من لوحة ١٤. كما ظهر الشكل الشريطي الملتوي والمجوف على مسافات غير منتظمة، وهي الخصائص المورفولوجية المميزة للمقطع الطولي لألياف القطن بصفة عامة. كما يتضح بالألياف حالة الهشاشة الشديدة وتدهور الخواص المورفولوجية والميكانيكية. كما تعرضت الألياف لحالة شديدة من الجفاف يصل لحد التحجر نتيجة تدهور المادة الراتينجية التي طمرت الألياف (لوحة ١٥). ويوضح الفحص أيضًا ظهور تدهور وتآكل بالألياف؛ حيث تعرض التركيب النسيجي لدرجة عالية من الهشاشة وفقد الخواص الميكانيكية كالمتانة وقوة الشد والمرونة وقابلية الطي (لوحة ١٦). كما ظهر أيضًا بالفحص عيوب صناعية بالألياف من خلال التفافها وعدم تجانسها. (لوحة ١٧)

٣) فحص أرضية التحضير

بتحليل عينة من طبقة التحضير وجد أنها تحتوي على عناصر الكالسيوم والكبريت والسيلكون والألمونيوم (كما بالشكل ١). ومن خلال هذا التحليل يمكن القول إن العينة تتكون من كربونات الكالسيوم بالإضافة إلى كبريتات الكالسيوم المائية مع وجود نسبة ضئيلة

---

١) استعان الباحث بالسيد الدكتور محمد عبد الله معروف أستاذ ترميم المنسوجات بقسم ترميم الآثار بكلية الآداب بجامعة سوهاج في التعرف على نوع ألياف منسوج الحامل للأيقونة.

من عنصر التيتانيوم والألومنيوم والسيلكون كشوائب، وبتحليل الوسيط المستخدم بطيف الأشعة تحت الحمراء IR اتضح أنه الصمغ العربي (كما بالشكل ٢).

٤) فحص المواد الملونة المستخدمة على الأيقونة

تكمن مشكلة المواد الملونة في مادة الوسيط المستخدم معها وهو إما أن يكون صمغًا أو غراءً أو زلالاً. ويتلف الوسيط في درجات الحرارة العالية والرطوبة المرتفعة؛ حيث يفقد اللاصق قوة التماسك والارتباط وفقدانه قوة اللصق. وللتعرف على المواد الملونة وطبقة التذهيب وطبقة الورنيش المستخدمة تم الفحص والتحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة SEM/EDX. وتم فحص الوسيط اللوني باستخدام الأشعة تحت الحمراء IR، فكانت النتائج التالية:

أ) تحليل المادة الملونة الحمراء

بتحليل عينة من المادة الملونة الحمراء اتضح أنها تتكون من الهيماتيت Hematite Fe_2O_3 (كما بالشكل ٣)، وبتحليل الوسيط للمادة الملونة الحمراء اتضح أن الوسيط اللوني المستخدم من الصمغ العربي (كما بالشكل ٤).

ب) تحليل المادة الملونة الخضراء

يتضح من تحليل المادة الملونة الخضراء أنها تتكون من معدن الكريزكولا «سيليكات النحاس الطبيعية» $Cu\ SiO_3.\ nH_2O$ الذي يوجد في سيناء والصحراء الشرقية، وهو يشبه معدن الملاكيت في مظهره، ويظهر تحت الميكروسكوب في صورة بلورات متناهية في الدقة (كما بالشكل ٥). وبتحليل الوسيط اللوني المستخدم اتضح أنه الصمغ العربي (كما بالشكل ٦).

ج) تحليل المادة الملونة الزرقاء

يتضح من تحليل المادة الملونة الزرقاء أنه يتكون من سيليكات الكالسيوم والنحاس $(Ca,Cu)(Si_4O_{10})$؛ حيث يتكون بصورة رئيسية Cuprorivaite $(Ca,Cu)Si_4O_{10}$ مع نسب متفاوتة من Wollastonite $CaSiO_3$ (كما بالشكل ٧). وبتحليل الوسيط اللوني المستخدم اتضح أنه الصمغ العربي (كما بالشكل رقم ٨).

د) تحليل المادة الملونة البيضاء

يتضح من تحليل المادة الملونة البيضاء أنه يتكون من هيدروكسيد الكالسيوم الناتج من إطفاء أكسيد الكالسيوم المحضر صناعيًّا بإحراق الحجر الجيري، والذي يتحول باتحاده مع ثاني أكسيد كربون الجو إلى كربونات الكالسيوم (كما بالشكل ٩). وبتحليل الوسيط اللوني المستخدم اتضح أنه الصمغ الغربي (كما بالشكل ١٠).

هـ) تحليل عينة من طبقة التذهيب

اتضح من التحليل عينة من طبقة التذهيب وجود معدن الذهب Au مع السيليكات كطبقة تحضير لطبقة التذهيب (كما بالشكل ١١). وبتحليل الوسيط اللوني المستخدم اتضح أنه الصمغ العربي (كما بالشكل ١٢).

خامسًا: أسباب وعوامل تلف الأيقونة موضوع البحث

تتعرض الأيقونات إلى عوامل تلف مختلفة؛ حيث إن معظم مكونات الأيقونات مواد هيجروسكوبية؛ لذا فإنها تتأثر سريعًا بالظروف المحيطة بها، فلذلك كان يجب حصر وتسجيل العوامل التي تسببت في التلف على النحو التالي:

١) تأثير التردد بين درجات الحرارة والرطوبة النسبية

أدى التغير المستمر في درجات الحرارة والرطوبة النسبية إلى ميكانيكية تلف معقدة؛ نظرًا لأنها تتكون من مواد غير متجانسة في التركيب تجمع بين المواد العضوية وغير العضوية؛ حيث أدى التغير في درجات الحرارة والرطوبة النسبية إلى التغير في الخواص الفيزيائية لهذه المواد فتتغير أحجامها بالتمدد والانكماش مما أدى إلى انفصال طبقة الألوان وأرضية التحضير من الحامل النسجي والخشبي.

كما حدث تلف لطبقة التذهيب بزيادة الرطوبة النسبية والتي تؤدي بدورها إلى التحلل المائي للمادة العضوية اللاصقة المستخدمة في لصق رقائق الذهب، وظهور مئات الشروخ الدقيقة التي يصعب علاجها؛ نتيجة لاختلاف معدلات التمدد والانكماش لرقائق الذهب وطبقة التحضير والحامل الخشبي. وظهر هذا واضحًا بطبقة التذهيب المستخدم بالأيقونة (موضوع الدراسة).

٢) تأثير الضوء

للضوء تأثير على طبقة الورنيش المستخدم لعزل طبقة الألوان، وذلك بقيامه بعملية الأكسدة في وجود الأكسجين والأوزون وثاني أكسيد الكبريت، فيؤدي إلى اصفرار الورنيشات على سطح الأيقونة مؤديًا في النهاية إلى تشوه شكل الأيقونة.

٣) الإتلاف البشري

كان للتدخل البشري أثر كبير في تلف الأيقونة موضوع الدراسة، فقد ظهر هذا واضحًا في صور عدة كالتلامس أو التقبيل للأيقونة تبركًا بها أو السلوك المتعمد كالقطع أو التلوين على الرسم الأصلي، أو إضاءة الشموع أمامها والذي نتج عنه العديد من مظاهر التلف متمثلاً في حرق أجزاء كثيرة وفي أماكن متفرقة بالأيقونة (موضوع الدراسة).

٤) سوء التخزين

في معظم الكنائس نجد الأيقونات موضوعة فوق بعضها بقصد التخزين؛ وذلك نتيجة لكثرة هذه الأيقونات، فيتم تخزينها بهذا الأسلوب الخاطئ مما يساعد على عملية احتكاك الأسطح وبالتالي يحدث فقدان لمعظم هذا الأيقونات.

ويساعد التخزين السيئ أيضًا على زيادة الاتساخات والأتربة وما تحمله في طياتها من غازات ملوثة أو من بويضات بعض الحشرات.

٥) التلف البيولوجي

يعتبر التلف البيولوجي من أخطر عوامل التلف للأيقونات، وذلك يرجع إلى توافر البيئة المناسبة لهذا التلف داخل الكنائس والأديرة؛ حيث الرطوبة النسبية المرتفعة وسوء التهوية والغذاء المناسب «خشب - نسيج - الغراء - الصمغ - الزلازل»، وبذلك تلعب الحشرات دورًا هامًّا في تدمير الأيقونات حيث تتغذى على حوامل التصوير كالخشب والنسيج وأيضًا على وسائط التلوين والمواد اللاصقة. وأكثر أنواع الحشرات انتشارًا هي السمك الفضي والنمل الأبيض لوجود البيئة المناسبة لها داخل الكنيسة المحفوظة بها الأيقونة موضوع الدراسة.

٦) التقادم الطبيعي

يعتبر التقادم الطبيعي للأيقونات مقبول حيث إن معظم مكونات الأيقونات مواد هيجروسكوبية، لذا فإنها تتأثر سريعًا بالظروف المحيطة بها، ولكن الأقل قبولاً هو بعض

التدخلات الهدامة للأيدي البشرية على مر العصور لذلك تركز الوقاية اليومية على أهمية الحفاظ على العمل الفني أكثر من ترميمه وهذا يتطلب جهدًا كبيرًا لتجميل وحفظ ما أتلفه الزمن.

سادسًا: مراحل العلاج والترميم للأيقونة موضوع الدراسة

عند ترميم الأيقونة (موضوع الدراسة) وضع في الاعتبار الجانب الجمالي دون التأثير على المظهر الأثري للأيقونة والمحافظة على التماسك البنائي للأيقونة. وكانت مراحل الترميم كالتالي:

١) علاج الجانب الخلفي للأيقونة

بسبب وجود الإصابة الحشرية التي أكدها الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح للحامل الخشبي بين العوارض المثبتة بالخلف، وبسبب تثبيت العوارض على الجدران داخل الكنيسة تم تنظيف أماكن الثقوب الحشرية ميكانيكيًّا باستخدام الفرش، (كما باللوحة ٣٠)، ثم اتبع بالتنظيف الكيميائي باستخدام الكحول والماء بنسبة ٢:١ لإزالة ما تبقى من اتساخات، (كما باللوحة ٣١).

٢) علاج الجانب الأمامي للأيقونة

أ) التنظيف الميكانيكي

تم باستخدام قطعة قماش ناعمة أو الفرش الناعمة مختلفة الأحجام لتنظيف بقايا الشموع والأتربة المترسبة بسطح الأيقونة، (كما باللوحات ٣٢-٣٥).

ب) التنظيف الكيميائي

تم في هذه المرحلة استخدام المواد الكيميائية في عملية التنظيف؛ حيث يتم إزالة بقع الشمع باستخدام محلول من زيت التربنتين النباتي والطولوين بنسبة ١:١، وتوضح اللوحتان ٣٦، ٣٧ أعمال الإزالة والتنظيف.

ج) إزالة طبقة الورنيش المعتمة

يقترح إزالة طبقة الورنيش المعتمة باستخدام محلول من الكحول والأسيتون والماء المقطر بنسبة ١: ١:٢، وكذلك استخدام كمادات من الورق الياباني. ويمكن أيضًا استخدام خليط من داي ميثيل فورماميد وخلات الإيميل بنسبة ١:١؛ لإزالة بقايا الورنيش، (كما باللوحات ٣٨-٤٧).

سابعًا: الصيانة المقترحة للأيقونة موضوع الدراسة

يقترح أن تكون قاعات العرض مساحتها ٢٠٠ متر جيدة التهوية، معزولة الحوائط والأسقف، ويفضل الحفاظ على الأيقونة في درجة حرارة ثابتة تتراوح بين ١٥ - ١٩°م. ودرجات الحرارة يمكن أن تقاس بواسطة العديد من الأجهزة؛ مثل الترمومتر الزئبقي أو الكحولي وأجهزة القياس ذات الشرائط المعدنية. وبالنسبة للرطوبة والحرارة فيجب أن تخزن الأيقونة في مخازن ذات بيئة جافة نسبيًّا، ويجب أن تكون الرطوبة النسبية ما بين ٤٠٪-٥٥٪. أما بالنسبة لحوائط المخزن والأعمال الخشبية به، فيجب طلاؤها بطلاء سميك ولامع، ومن الأفضل أن يكون الطلاء على أساس من أكسيد الزنك ويحتوي على مبيد فطري.

يقترح أن تكون الإضاءة مقننة ويكون ذلك بتخفيض كمية الضوء الساقط على الأيقونة؛ بحيث لا تزيد شدة الإضاءة عن ٥٠ لوكس، فبتعرض الأيقونة للضوء المباشر ينتج عنه بهتان في الألوان بل يصل لحد الإزالة في بعض الحالات، بجانب تعرض بعضها للتغير من لون إلى آخر؛ مثل بعض أنواع الأخضر «المكون من أزرق وأصفر» الذي يتحول للأزرق؛ بسبب اختفاء اللون الأصفر، وكذا بينما أنواع أخرى من الأخضر تصبح أفتح في اللون؛ بسبب تأثير الضوء. هذا بجانب أن الضوء يتسبب في تحلل المواد السليولوزية عن طريق تكسير السلاسل الطويلة التي تسبب قوته مما يؤدي في النهاية إلى تأثر خواص القوى لمادة الأيقونة الذي يصبح في النهاية هشًّا قابلاً للتفتت. كما أنه يتسبب في أكسدة طبقات الورنيش وتحولها من الشفافية للون الأصفر، بجانب تأثيره على الوسيط المستخدم مع الألوان، ومواد اللصق المستخدمة مسببًا إصابتها بالضعف والتشقق.

كما يقترح أن توضع الأيقونة داخل فتارين عرض ذات ألواح من الترموبلاستك Poly-methyl metacrylat أو ألواح من الزجاج يتراوح سمكها ما بين ١,٥: ٦ مم، وتكون في شكل طبقتين بينهما مادة ماصة للأشعة فوق البنفسجية من مركبات الترموبلاستك مختلطة بالراتنج.

كما يجب حماية الأيقونة من التناول باليد من خلال لبس قفاز في اليدين؛ لعدم حدوث تلوث بالأصابع أو عدم حدوث خدش أثناء النقل.

ثامنًا: طرق العرض المقترحة للأيقونة موضوع الدراسة

يجب أن يوضع في الحسبان الوضع والتعليق والحركة من قبل العمل في العرض، وتحديد أفضل مكان؛ من حيث الأمان لتثبيت الأيقونة على الحائط، بالنسبة لوضعها على الحائط يحتاج إلى اهتمام وتفكير. وبالدراسات السابقة لمثل هذه الحالة وجد أن الوضع النموذجي لتعليق الأيقونة على الحائط، هو أن تعلق بانحدار بسيط جدًّا يبعد عن الحائط بحوالي ٥ درجات. وهذا يحقق هدفين؛ أولهما أنه من السهل رؤية الصورة، وثانيهما أنه ليس من السهل لذرات الأتربة والاتساخات أن تتراكم على سطح الصورة.

كما يجب أن يتم الفحص الدوري للأيقونة؛ حيث يؤدي الإطار غير المناسب للحوامل الخشبية إلى الالتواء أو التمزق أو البروز، فيراعى أثناء المتابعة ألا تكون هذه البراويز غير ملتحمة تمامًا، كما يجب تثبيتها جيدًا، وفي نفس الوقت تكون لها القدرة أيضًا على التمدد، فيجب أن يؤمن الحامل الخشبي بقوة في الإطار عن طريق شرائط فلينية؛ حيث يمكن تثبيتها بالصمغ أو المسامير الصغيرة.

تاسعًا: الخاتمة

من خلال دراسة عوامل تلف الأيقونات القبطية وخاصة ترميم وصيانة أيقونة منفذة بأسلوب التمبرا محفوظة بكنسية السيدة العذراء مريم بمحافظة سوهاج أمكن التعرف على مكونات الأيقونة بدءًا من الحامل الخشبي الذي يتكون من الأخشاب اللينة «الصنوبريات» وما به من تدهور وتلف. كما تم التعرف من خلال الفحص بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح على الحامل النسجي «القطن الطبيعي» وتركيبه النسجي وما به من تدهور وتآكل بأليافه. كما تم التعرف على مكونات أرضية التحضير والتي تكونت من كربونات الكالسيوم بالإضافة إلى كبريتات الكالسيوم المائية مع وجود نسبة ضئيلة من عنصر التيتانيوم والألمونيوم والسيلكون كشوائب. وبتحليل الوسيط المستخدم بالأرضية بطيف الأشعة تحت الحمراء IR اتضح أنه الصمغ العربي.

وكذلك تم التعرف على الألوان المستخدمة على الأيقونة؛ حيث كان اللون الأحمر هو الهيماتيت Hematite Fe_2O_3. وبتحليل الوسيط للمادة الملونة الحمراء باستخدام الأشعة تحت الحمراء اتضح أن الوسيط اللوني المستخدم من الصمغ العربي.

وبتحليل المادة الملونة الخضراء وُجد أنها تتكون من معدن الكريزكولا «سيليكات النحاس الطبيعية» Chrysocolla $CuSiO_3.nH_2O$، والوسيط المستخدم من الصمغ العربي.

وبتحليل المادة الملونة الزرقاء وجد أنها تتكون من سيليكات الكالسيوم والنحاس ($Ca\ Cu(Si_4\ O_{10})$)؛ حيث يتكون بصورة رئيسية Cuprorivaite $Ca\ Cu(Si_4O_{10})$ مع نسب متفاوتة من Wollastonite $CaSiO_3$، والوسيط المستخدم هو الصمغ العربي.

وبتحليل المادة الملونة البيضاء وُجد أنها تتكون من هيدروكسيد الكالسيوم الناتج من إطفاء أكسيد الكالسيوم المحضر صناعيًا بإحراق الحجر الجيري، والذي يتحول باتحاده مع ثاني أكسيد كربون الجو إلى كربونات الكالسيوم، والوسيط اللوني الصمغ الغربي.

وبتحليل عينة من طبقة التذهيب وُجد الذهب Au مع السيليكات كطبقة تحضير لطبقة التذهيب، والوسيط المستخدم هو الصمغ العربي.

وتكمن مشكلة الأيقونة موضوع الدراسة في غمقان طبقة الورنيش والذي تم إزالته باستخدام الورق الياباني وخليط من الكحول والأسيتون والماء المقطر بنسبة ١:١:٢؛ والذي أظهر فاعلية عالية في التنظيف، ثم تم عزل الأيقونة بالكامل باستخدام البارالويد B-72 المذاب في الأسيتون بنسبة ٥٪؛ وذلك لما يتميز به من ثبات إلى حدٍّ كبير مقارنة بالورنيشات القديمة.

عاشرًا: التوصيات

من خلال ما تم دراسته بهذا البحث أمكن الخروج ببعض التوصيات للحفاظ على التراث القبطي من التلف، وقد تمثلت هذه التوصيات فيما يلي:

١) يتم علاج وترميم وصيانة الأيقونات القبطية بواسطة المتخصصين فقط؛ نظرًا لحساسيتها.

٢) تخزن الأيقونات في مخازن ذات بيئة جافة نسبيًا؛ بحيث تتراوح الرطوبة النسبية في البيئة ما بين ٤٠٪–٥٥٪، كما يجب أن تكون درجات الحرارة ١٨مْ.

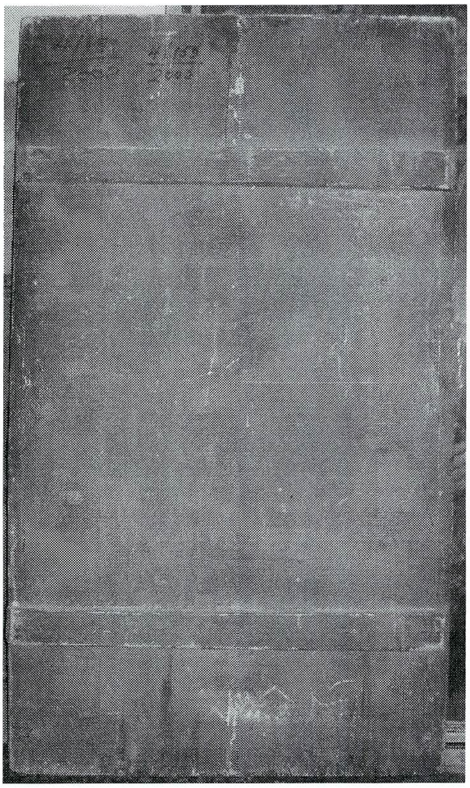
٣) استخدام الإضاءة الكافية والمناسبة لا سيما وأن انعدام الإضاءة يوفر بيئة ملائمة لنمو مستعمرات العفن.

٤) عرض الأيقونة موضوع البحث؛ بحيث تعلق الأيقونة على الحائط بانحدار بسيط جدًا يبعد عن الحائط بحوالي ٥ درجات، وهذا يحقق هدفين؛ أولهما سهولة الرؤية، وثانيهما منع تراكم ذرات الأتربة والاتساخات.

٥) الفحص الدوري للأيقونات؛ حتى يتم الكشف المبكر للتلف، مما يؤدي إلى سهولة العلاج والصيانة.



لوحة ١ الحالة الراهنة للأيقونة من الأمام قبل عملية الترميم.



لوحة ٢ الحالة الراهنة للأيقونة من الخلف قبل عملية الترميم.

لوحة ٣ جزء تفصيلي من الصورة السابقة يظهر به كتابة عربية بالخط النسخ البسيط باللون الأبيض على أرضية زرقاء محددة باللون الذهبي (تفصيل من الصورة السابقة).



لوحة ٤ الاتساخات والأتربة على سطح الأيقونة.



لوحة ٥ الفقد في طبقة التذهيب.



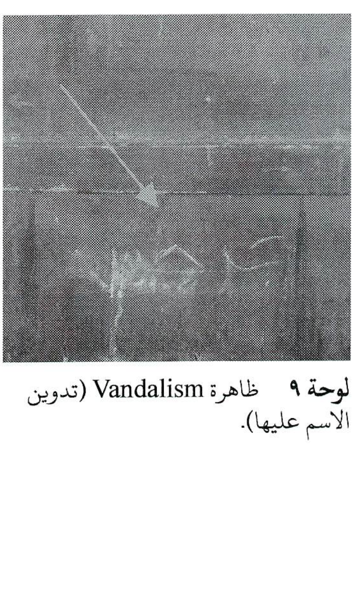
لوحة ٦ الحروق في أماكن متفرقة من الأيقونة.



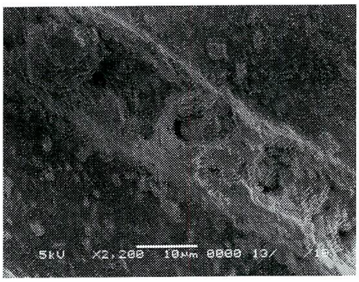
لوحة ٧ التلف بالإطار الخارجي للأيقونة.



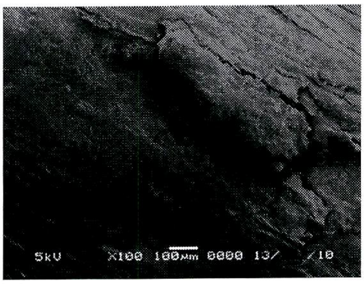
لوحة ٨ التقشر والبهتان اللوني.



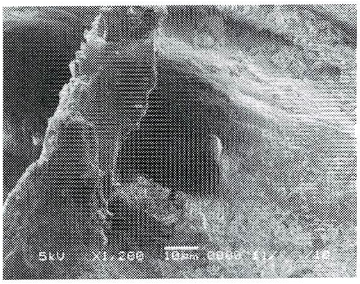
لوحة ٩ ظاهرة Vandalism (تدوين الاسم عليها).



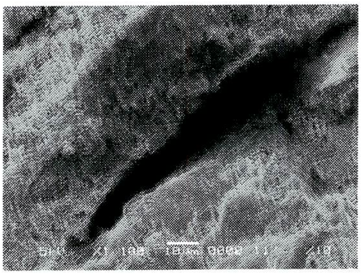
لوحة ١٠ الفحص باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة من الحامل الخشبي وظهور تدهور شديد في خلايا الحامل الخشبي.



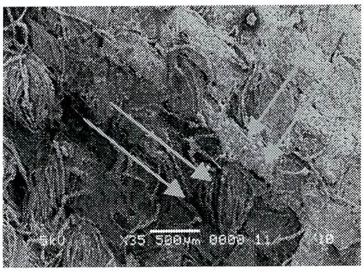
لوحة ١١ الفحص باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة من الحامل الخشبي وظهور شروخ بطبقة الطلاء الموجودة على الحامل الخشبي.



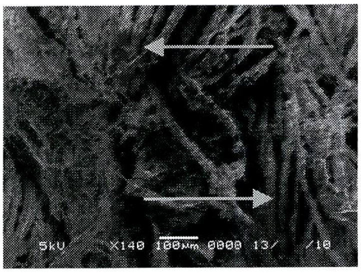
لوحة ١٢ الفحص باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة من الحامل الخشبي وظهور الإصابة الحشرية.



لوحة ١٣ الفحص باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة من الحامل الخشبي وظهور الشروخ والإصابة الحشرية.



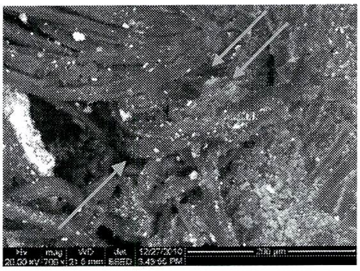
لوحة ١٤ التركيب النسجي السادة ١/١ لألياف القطن؛ حيث تعرض التركيب النسجي لدرجة عالية من الهشاشة وفقد الخواص الميكانيكية؛ كالمتانة وقوة الشد والمرونة وقابلية الطي.



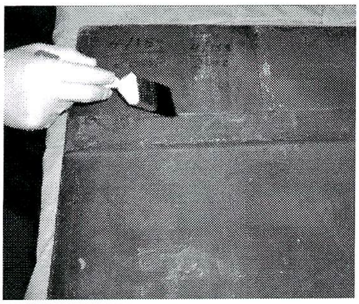
لوحة ١٥ ألياف نسجية من ألياف القطن الطبيعية؛ حيث يتضح بها الشكل الشريطي الملتوي والمجوف على مسافات غير منتظمة، وهي الخصائص المورفولوجية المميزة للمقطع الطولي لألياف القطن. كما يتضح بالألياف حالة الهشاشة الشديدة وتدهور الخواص المورفولوجية والميكانيكية. كما تعرضت الألياف لحالة شديدة من الجفاف يصل لحد التحجر؛ نتيجة تدهور المادة الراتينجية التي طمرت الألياف.



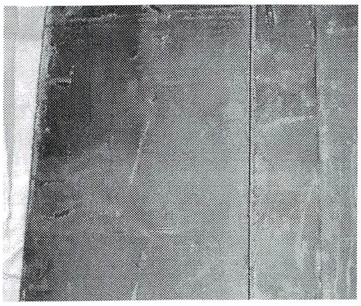
لوحة ١٦ الفحص باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح وظهور تدهور وتآكل بالألياف؛ حيث تعرض التركيب النسجي لدرجة عالية من الهشاشة وفقد الخواص الميكانيكية؛ كالمتانة وقوة الشد والمرونة وقابلية الطي.



لوحة ١٧ الفحص باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح لعينة من الحامل الكتاني وظهور عيوب بالحامل النسيجي.



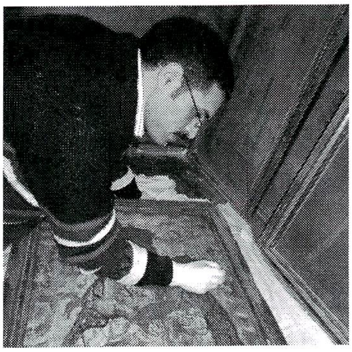
لوحة ١٨ توضح طريقة تنظيف الجانب الخلفي للأيقونة باستخدام الفرشاة.



لوحة ١٩ توضح طريقة تنظيف الجانب الخلفي للأيقونة باستخدام الكحول والماء.



لوحة ٢٠ توضح عملية تنظيف أعلى الأيقونة باستخدام الفرشاة.



لوحة ٢١ توضح عملية تنظيف أعلى الأيقونة باستخدام المشرط.



لوحة ٢٢ توضح عملية تنظيف الإطار الخارجي للأيقونة باستخدام المشرط.



لوحة ٢٣ توضح عملية تنظيف أسفل الأيقونة بالفرشاة.



لوحة ٢٤ توضح طريقة تنظيف أعلى الأيقونة باستخدام الكحول والماء.



لوحة ٢٥ توضح طريقة تنظيف أسفل الأيقونة باستخدام الكحول والماء.



لوحة ٢٦ توضح الجزء الأعلى من الأيقونة قبل عملية التنظيف الكيميائي.



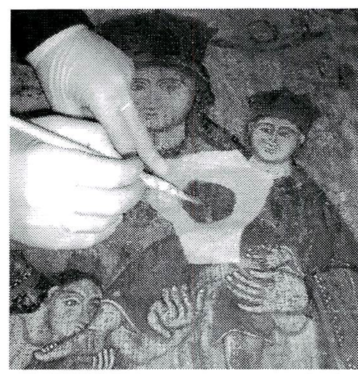
لوحة ٢٧ توضح استخدام الورق الياباني أعلى الأيقونة لإزالة الاتساخات وطبقة الورنيش.



لوحة ٢٨ توضح الجزء الأعلى من الأيقونة بعد عملية التنظيف.



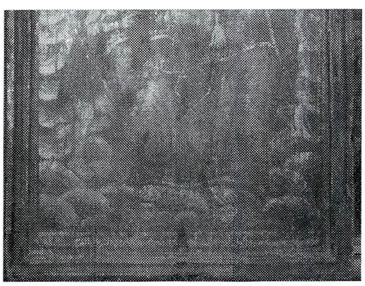
لوحة ٢٩ توضح وجود الاتساخات الموجودة على جلباب السيد المسيح.



لوحة ٣٠ توضح استخدام المحاليل الكيميائية في إزالة الاتساخات المتكلسة.



لوحة ٣١ توضح المنطقة بعد عملية التنظيف الكيميائي.



لوحة ٣٢ توضح الجزء الأسفل من الأيقونة قبل عملية التنظيف.



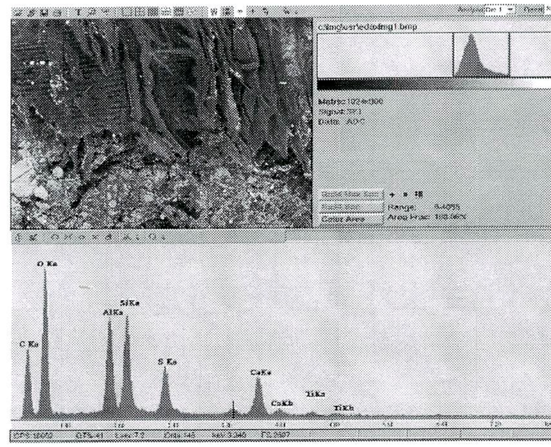
لوحة ٣٣ توضح الجزء الأسفل من الأيقونة بعد عملية التنظيف.



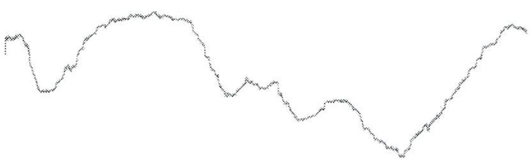
لوحة ٣٤ توضح حالة الأيقونة قبل عملية الترميم.



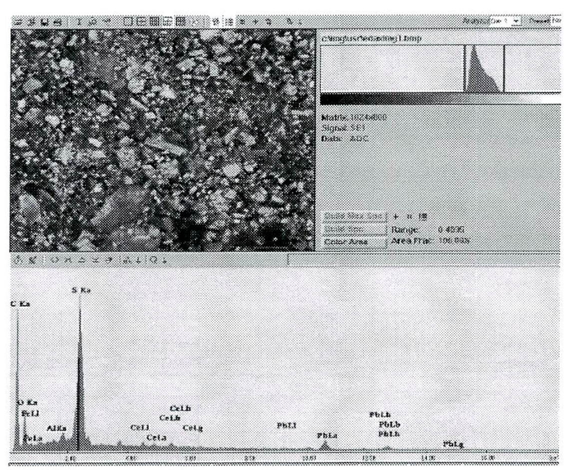
لوحة ٣٥ توضح حالة الأيقونة بعد عملية الترميم.



شكل ١ التحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة (SEM/EDX) لعينة من أرضية التحضير.



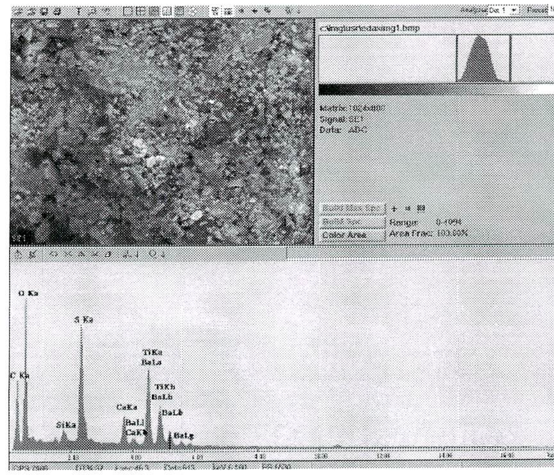
شكل ٢ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء (IR) لعينة من أرضية التحضير.



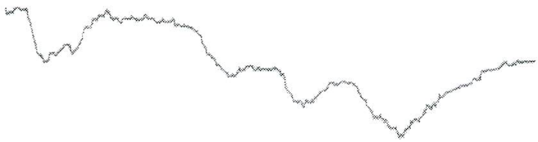
شكل ٣ التحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة (SEM/EDX) لعينة من المادة الملونة الخضراء.



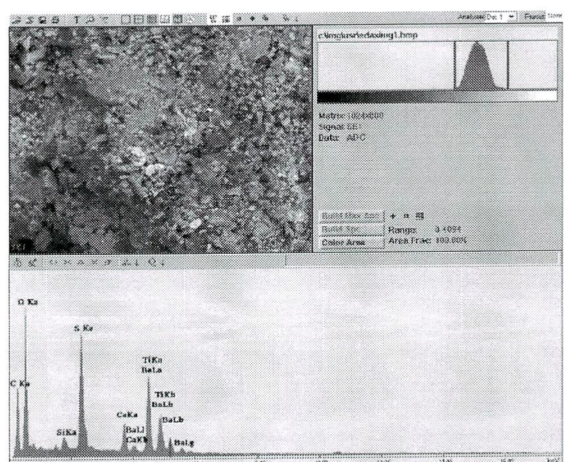
شكل ٤ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء (IR) لعينة من المادة الملونة الخضراء.



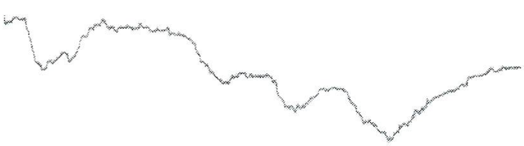
شكل ٥ التحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة (SEM/EDX) لعينة من المادة الملونة الخضراء.



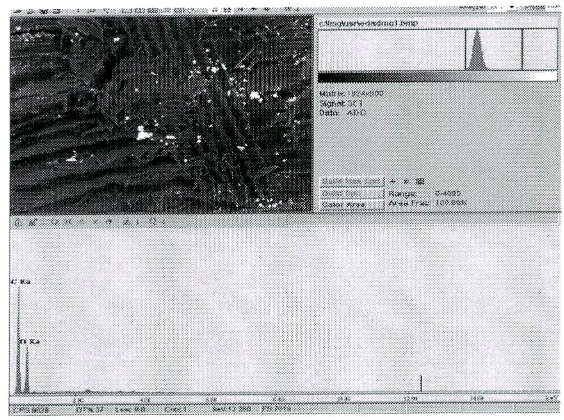
شكل ٦ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء (IR) لعينة من المادة الملونة الخضراء.



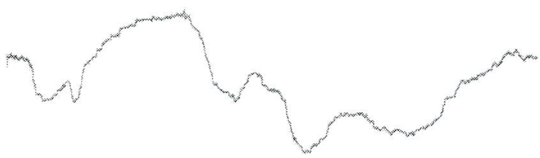
شكل ٧ التحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة (SEM/EDX) لعينة من المادة الملونة الزرقاء.



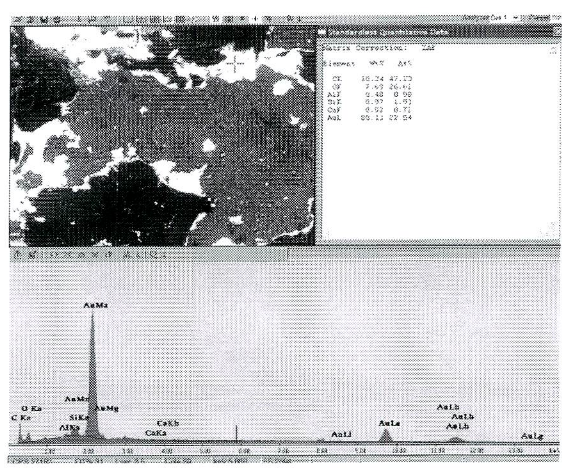
شكل ٨ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء (IR) لعينة من المادة الملونة الزرقاء.



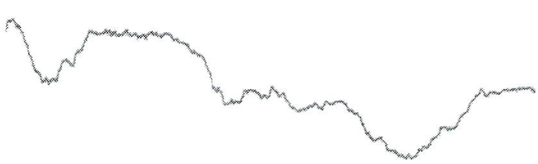
شكل ٩ التحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة (SEM/EDX) لعينة من المادة الملونة البيضاء.



شكل ١٠ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء (IR) لعينة من المادة الملونة البيضاء.



شكل ١١ التحليل باستخدام الميكروسكوب الإلكتروني الماسح المزود بوحدة (SEM/EDX) لعينة من طبقة التذهيب.



شكل ١٢ التحليل بطيف الأشعة تحت الحمراء (IR) لعينة من طبقة التذهيب.